FILM

BARBARA KWIATKOWSKA-LASS i ZBIGNIEW CYBULSKI w polskiej noweli filmu „Miłość dwudziestolatków", reżyserowanej przez Andrzeja Wajdę (film wejdzie wkrótce na nasze ekrany)

● NR 7 (845) ● ROK XX ● 14 LUTEGO 1965 ● CENA 2.50 ZŁ ●

Wyjeżdżają do Oberhausen

Na festiwal filmów krótkometrażowych w Oberhausen (21 — 27 luty) udają się z Polski: reżyserzy — Jerzy Ziarnik, Witold Giersz i Daniel Szczechura oraz krytycy — Tadeusz Kowalski, Roman Szydłowski i Janusz Zaremba. Ponadto na festiwal wyjeżdżają: Kazimierz Karabasz (jako członek jury festiwalu) i Lech Pijanowski (jako członek jury FIPRESCI).

Podczas festiwalu odbędzie się w Oberhausen konkurs kronik filmowych, zorganizowany przez Międzynarodowy Związek Kronik Filmowych (INA). Na konkurs ten udadzą się redaktor naczelny PKF, Helena Lemańska oraz red. Zbigniew Klaczyński (jako członek jury INA).

„POPIOŁY" w Spale

Ekipa filmu „Popioły", korzystając z dobrych warunków śniegowych, przebywa w Spale na zdjęciach plenerowych. Są to ostatnie, niezrealizowane jeszcze sceny filmu. Reż. Andrzej Wajda przebywał ostatnio w Indiach — na festiwalu w New Delhi.

„LENIN" znów w Polsce

W Leningradzie zakończono zdjęcia do filmu „Lenin w Polsce". Wkrótce ekipa — z reżyserem Siergiejem Jutkiewiczem — przyjedzie do Warszawy na zdjęcia atelierowe.

Nowy scenariusz ALEKSANDRA ŚCIBOR-RYLSKIEGO

Aleksander Ścibor-Rylski ukończył swój kolejny scenariusz pt. „Jutro Meksyk". Akcja rozgrywa się współcześnie w środowisku sportowców — autora interesują głównie psychologiczne treści tematu. Ścibor-Rylski ma zamiar sam zrealizować ten film.

KADR

Przypomnijmy — w KADRZE pracują następujący realizatorzy: Jerzy Kawalerowicz (kierownik artystyczny), Tadeusz Konwicki (kierownik literacki i reżyser), Leonard Buczkowski, Paweł Komorowski, Kazimierz Kutz i Stanisław Lenartowicz. Niedawno oglądaliśmy na ekranach najnowszy film zespołu — „Pięciu" reż. Pawła Komorowskiego. W realizacji znajdują się aktualnie dwie pozycje: dwuczęściowy, barwny „Faraon" reż. Jerzego Kawalerowicza według powieści Bolesława Prusa i „Salto" Tadeusza Konwickiego (scenariusz i reżyseria). Oba filmy zostaną ukończone w tym roku.

Trwają prace nad nowymi scenariuszami. Niemal wszystkie — jak zresztą na ogół w KADRZE — związane są tematycznie ze współczesnością. Wyjątkiem jest komedia kostiumowa „Marysia i Napoleon", przygotowywana dla reż. Leonarda Buczkowskiego. Scenarzyści — Andrzej Jarecki i Marian Brandys — zajmują się tu sprawą, którą w jednym zdaniu można określić: „Polacy a mit napoleoński". Kazimierz Kutz interesuje się książką Władysława Rymkiewicza pt. „Konferencja u mecenasa"; akcja toczy się wokół procesu przeciw inżynierowi-wynalazcy, w związku z wypadkiem w pewnym zakładzie przemysłowym.

Marek Nowakowski pisze scenariusz o życiu marynarzy naszej floty handlowej. Tytuł „Boginka". Scenariuszem tym interesuje się reż. Stanisław Lenartowicz.

Paweł Komorowski ma zamiar zrealizować film pod tytułem „Pora powrotu" (scenariusz Z. Wróblewskiego). Akcja rozgrywa się w pierwszych miesiącach powojennych, w niewielkim prowincjonalnym mieście. Młodziutki komendant milicji — były partyzant — walczy z podziemiem. Autorzy zapowiadają nowe ujęcie tego dość już wyeksploatowanego tematu.

W planach zespołu znajduje się również scenariusz Andrzeja Kuśniewicza pt. „Nieufność" — dla reż. Jerzego Kawalerowicza. Nie można się jednak spodziewać, by temat ten szybko trafił do realizacji: Kawalerowicz jeszcze przez parę miesięcy będzie pracować nad „Faraonem".

I na koniec ciekawostka: w dalszych planach reż. Stanisława Lenartowicza znajduje się komedia muzyczna; mają być w niej wykorzystane ciekawe i zabawne fragmenty życiorysu Bernarda Ładysza, który swą karierę śpiewaczą rozpoczął w małym zespole wojskowym.

(esw)

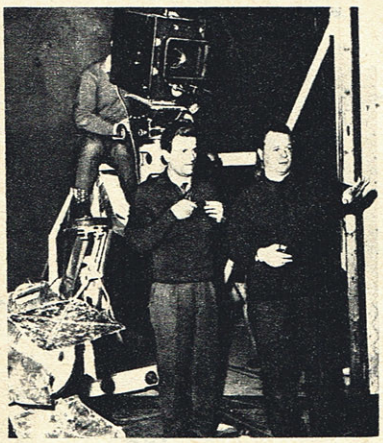
NOWINY Z ZESPOŁÓW

Telewizyjny Janosik?

Podobno Tadeusz Kwiatkowski pisze scenariusz cyklu filmów telewizyjnych o przygodach Janosika. Reżyserować ma Jerzy Passendorfer.

Bohaterowie „WOJNY DOMOWEJ"

„Wojna domowa" — telewizyjny film reż. Jerzego Gruzy (scenariusz — Maria Zientarowa i Jerzy Gruza, zdjęcia — Mieczysław Jahoda) jest już realizowany w atelier warszawskim. Na zdjęciach — odtwórcy głównych ról: wyżej — Andrzej Szczepkowski, Elżbieta Góralczyk (Anulka), Alina Janowska, niżej — Irena Kwiatkowska i Krzysztof Musiał (Pawełek).



„KAPITAN SOWA NA TROPIE"

Oczywiście na tropie sensacyjnych przestępstw. Film cykliczny pod tym tytułem realizuje w atelier łódzkim reż. Stanisław Bareja (scenariusz Janiny Ipohorskiej, zdjęcia — Franciszka Kądziołki). Oto tytuły poszczególnych nowel cyklu: „Gipsowa figurka", „Cichy pokoik", „Śpiący nie kłamie", „Uprzejmy morderca", „Termos", „Szantażystka", „Numer WK 3962".

Na zdjęciach: (wyżej) operator Franciszek Kądziołka i reżyser Stanisław Bareja w atelier, (obok) aktorzy — Zygmunt Zintel, Wiesław Gołas (kapitan Sowa) i Zbigniew Józefowicz.

Do niniejszego numeru dołączamy Spis Treści tygodnika FILM za rok 1964.

„SPOTKANIE Z POLSKĄ" W SZLEZWIKU

23 i 24 stycznia odbyła się w Szlezwiku (NRF) impreza pod nazwą „Spotkanie z Polską". Złożyły się na nią: koncert tria Filharmonii Narodowej, niemiecka prapremiera sztuki Krzysztofa Choińskiego — „Nocna opowieść" oraz pokaz filmów krótkometrażowych: „Konflikty" Daniela Szczechury, „Góra" Władysława Ślesickiego, „Stadion" Stanisława Jędryki, „Obrazki wiejskie" Piotra Szpakowicza, „Materia" Kazimierza Urbańskiego i „Szpital" Janusza Majewskiego.

Polska scenografia — w teatrach NRF

Ewa Starowieyska, która projektowała kostiumy do „Popiołów" reż. Andrzeja Wajdy, przebywa od września ub. r. w NRF. Po wykonaniu pewnych prac scenograficznych w Teatrze Operowym w Wuppertalu — polska plastyczka pracuje obecnie w Berlinie Zachodnim — w Schlosspark Theater. Powstaną tam według jej projektów dekoracje i kostiumy do sztuki „Wassa Żeleznowa" Gorkiego, w reżyserii Hansa Kietzau.

KUPILIŚMY

„Denuncjacja". Francuski film Jacquesa Doniol-Valcroze'a, wybitnego krytyka i współtwórcy „nowej fali". Rok 1961: były uczestnik ruchu oporu prześladowany jest przez swych dawnych towarzyszy broni — obecnych członków OAS. W rolach głównych: Maurice Ronet, Françoise Brion, Nicole Berger i Sacha Pitoëff.

„Błazeńska kronika". Czechosłowacka komedia kostiumowa Karela Zemana, zrealizowana w stylu jego wcześniejszych filmów — „Diabelskiego wynalazku" i „Przygód Münchhausena". Przygody dwu muszkieterów w czasie wojny trzydziestoletniej. Grają: Petr Kostka, Miroslav Holub, Emilia Vasaryova i Valentina Thielova. Złote Wrota za najlepszy film i najlepszą reżyserię na ubiegłorocznym festiwalu w San Francisco.

„Wyspa Artura". Włoski film psychologiczny: szesnastoletni chłopiec poznaje gorzką prawdę o swych rodzicach. Adaptacja znanej w Polsce powieści Elsy Morante. Reżyseria: Damiano Damiani („Szminka do ust"), grają: Reginald Kernan, Kay Meersman, Vanni de Maigret i Gabriella Giorgelli. Złota Muszla na festiwalu w San Sebastian — 1962.

„Czy macie w domu lwa?". Czechosłowacki film dla młodzieży: przygody dwu „wagarowiczów", fotografowane metodą „ukrytej kamery". Reżyseria Pavla Hobla. Grają: Ladislav Ocenasek, Josef Filip (obaj nagrodzeni na Festiwalu Filmów Dziecięcych w Wenecji — 1964), Olga Machoninova i Milos Preininger.

„Inspektor i noc". Inspektor policji prowadzi śledztwo w sprawie zabójstwa detektywa. Bułgarski „kryminał", utrzymany w konwencji filmu półdokumentalnego. Reżyseria: Rangiel Wyłczanow („Słońce i cień"). W rolach głównych: Leo Konforti i Konstantin Kocew. Laureat kilku nagród na festiwalu w Warnie.

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

PRZEWODNICZĄCY

Wiele jest powodów, dla których film reżyserii Aleksieja Sałtykowa „Przewodniczący", zrealizowany na podstawie scenariusza Jurija Nagibina, pobudza radzieckich widzów do głębszych refleksji i ożywionych dyskusji — jak świadczą o tym poświęcone mu obszerne recenzje i wypowiedzi przedstawicieli różnych środowisk radzieckiego społeczeństwa.

„Przewodniczący" nie tylko podejmuje ważką problematykę polityczną, społeczną i obyczajową, którą poprzednio poruszały takie filmy nurtu rozrachunkowego, jak „Czyste niebo", „Cisza" czy „Żywi i martwi" — film ten stanowi dalszy krok naprzód w dotarciu do mechanizmu wypaczeń okresu kultu jednostki. Mówi o trudnych latach kołchozowej wsi, której powojenna odbudowa miała tak wielkie znaczenie dla życia wyczerpanego walką kraju.

„Żywi i martwi" ukazali bezmiar ofiar, wojennego poświęcenia i bohaterstwa żołnierzy, którym kłodą pod nogi kładły się skutki stalinowskiej samowoli, podejrzliwości i bezprawia. Bohaterem filmu „Przewodniczący" jest żołnierz, który powrócił z wojny — inwalida Trubnikow. *„Dla Trubnikowa wojna nie skończyła się w maju 1945 roku, trwa nadal. I nadal wymaga odeń niezwykłej siły ducha i serca. Tylko że front nazywa się teraz: chleb"* — tak charakteryzuje wyjściową sytuację bohatera aktor Michaił Uljanow, odtwarzający rolę Trubnikowa. Front jest nowy, ale takie samo jest działanie mechanizmu kultu jednostki — potęgujące na każdym kroku trudności, z którymi styka się bohater.

Trubnikow nie może po wojnie ułożyć sobie życia, rozchodzi się z żoną i powraca z Moskwy do rodzinnej wsi. Gospodarstwem kołchozowym zajmują się kobiety. Mężowie i synowie albo zginęli na wojnie, albo poszli do miasta szukać lepszego zarobku. Na wsi nie opłaca się pracować. Na drodze szybkiej odbudowy kołchozu stoją dwie przeszkody: zniszczenia wojenne i stalinowska polityka rolna. Jednym z symboli administrowania wsią jest instruktor powiatowy, który zjawia się co jakiś czas na motocyklu z odgórnymi poleceniami: Siać! Kosić!

Ale ambicją Trubnikowa jest podźwignięcie kołchozu wbrew wszystkiemu i wszystkim, może nawet wbrew samemu sobie. Skutki stalinizmu dają się we znaki nie tylko w płaszczyźnie ekonomicznej: chłopi przestali wierzyć w sens swojej pracy. Przywróceniu tej wiary Trubnikow poświęca się bez reszty. Stara się osiągnąć cel prośbą i groźbą, dobrocią i bezwzględnością: niektórzy skłonni są nawet uważać go za człowieka okrutnego. Ale okrutny jest kto inny: naczelnik miejscowego urzędu bezpieczeństwa, który w każdym widzi wroga, a bojąc się ludzi, uważa, że tylko terrorem można ich utrzymać w ryzach.

Największym adwersarzem Trubnikowa jest jednak jego brat Siemion. W czasie wojny znalazł się pod okupacją, ale nie był kolaborantem. Przebaczył żonie zdradę i przyjął do rodziny dziecko, które miała z Niemcem. Zamknął się w kręgu swych prywatnych interesów, które stanęły w poprzek wysiłkom Trubnikowa. Między braćmi dochodzi do coraz gwałtowniejszych konfliktów; Siemion próbuje je rozstrzygnąć w duchu panujących nastrojów: pisze donos na brata.

Kulminacyjnym momentem filmu jest scena wyborczego zebrania w kołchozie, którego przewodniczącym był dotychczas Trubnikow. Na zebranie przyjeżdża sekretarz komitetu powiatowego partii i przywozi „w kieszeni" nowego przewodniczącego. Wybory są wielką próbą charakterów: czy kołchoźnicy ulegną, czy też postąpią zgodnie z własnym sumieniem? Trubnikow zwycięża dzięki pełnemu poparciu kolektywu.

Jak przyjęła „Przewodniczącego" radziecka publiczność a jak krytyka?

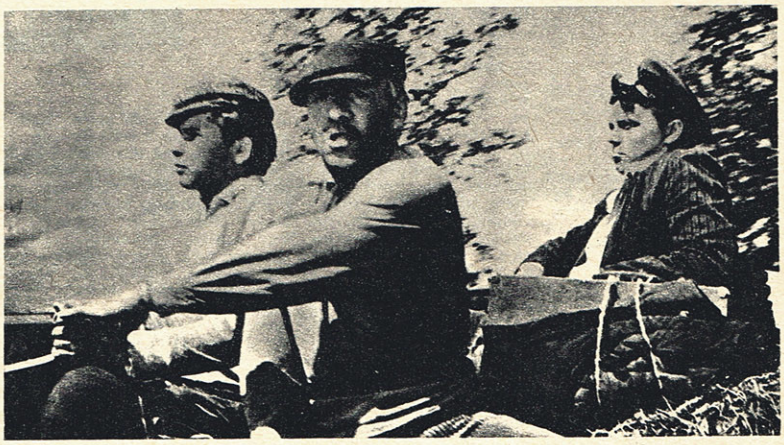
Recenzenci podkreślają, że film łamie wszystkie szablonowe wyobrażenia o postaci tzw. pozytywnego bohatera, próbuje ukazać całą złożoność konfliktów spotykanych w rzeczywistości.

Natomiast widzowie zarzucają autorom filmu, że niepotrzebnie nagromadzili wszystkie znane i istniejące na wsi problemy i trudności, związali je w jeden wielki węzeł i zaproponowali go rozwiązać tylko jednemu człowiekowi. Niektórzy widzowie twierdzą, że autorzy filmu znają problemy wsi tylko z komunikatów prasowych i rejestrują na taśmie znane powszechnie fakty.

„Na dyskusji filmowców — pisze S. Frejlich w „Sowietskim Ekranie" — *zarzucano filmowi, że nie pokazał zdecydowanych zmian, jakie nastąpiły po XX Zjeździe. Ale przecież samo pojawienie się filmu mówi o tych zmianach. XX Zjazd dał sztuce siłę, nauczył ją mówić prawdę. Słabe strony filmu tkwią w czymś wprost przeciwnym. W finale, po śmierci Stalina, życie od razu staje się lepsze. Jest to oczywiste uproszczenie złożonego problemu. XX Zjazd otworzył perspektywy i zmobilizował siły naszego społeczeństwa do walki, która jeszcze i dziś nie jest zakończona".*

Spór wokół „Przewodniczącego" trwa.

Z. P.



Wbrew wszystkiemu
Michaił Uljanow (w środku) w roli Trubnikowa

„Predsiedatiel", film produkcji radzieckiej, reż. Aleksiej Sałtykow

głosy i *głosy*

SKOMPLIKOWANA I BOGATA

— tak określa KULTURA (nr. 5/65) problematykę VIII Festiwalu Festiwali Filmowych.

„Tematyczny i problemowy przekrój tegorocznego Festiwalu — czytamy — tworzy dość przejrzysty układ wartości. Zdaje się on potwierdzać tezę, że główny akcent w światowym filmie pada obecnie na dzieła sztuki społecznej, czy też nawet zdecydowanie jawnie politycznej (...) Stanowiły one w sumie najliczniejszą grupę dzieł, lecz chyba także najciekawszy rozdział Festiwalu".

Podkreślając, że w festiwalowym programie znalazły się inne cenne i interesujące pozycje, które klasyfikacji się nie poddają, jak również filmy obyczajowe, komedie w bardzo zróżnicowanym zestawie, a nawet pastisze — KULTURA wybiera i omawia piórem czterech krytyków cztery filmy **„(...) które ogniskują bardzo istotne nurty ideowej i artystycznej dyskusji. Tak jest w przypadku „Oskarżonego" — dzieła będącego w filmie socjalistycznym zjawiskiem niezmiernie interesującym ... tak jest równie w przypadku filmu „Ten najlepszy"... a także w przypadku „Dziennika panny służącej" (...) Najbardziej dyskusyjną pozycją jest „Czerwona pustynia" zdecydowanie dzieląca opinię krytyków na dwa skłócone ze sobą obozy. Nasz autor zajął w tym sporze pozycję, umiarkowanie pozytywną, choć poglądy redakcji skłaniają się raczej ku poglądom skrajnym — utrzymującym, że dzieło to znamionuje dysproporcja pomiędzy świetną ekspresją i formalną urodą, a nader nikłym ładunkiem intelektualnym".**

MALARSTWO WKRACZA DO KINA

„Czerwonej pustyni" poświęca też szczególnie wiele uwagi Zygmunt Kałużyński, omawiając VIII FFF w POLITYCE (nr. 5/65).

„Co oznacza film Antonioniego"? — pyta w konkluzji krytyk. **„Jest on z pewnością nasyconą melancholią jak inne jego filmy, ale trudno byłoby określić jego cel. Dzieło sztuki bywa wieloznaczne, niepewne i taka właśnie jest „Czerwona pustynia", ważne jest, że promieniuje z niej nieznane nam dotąd ze sztuki odczarowanie świata, i jest to świat dzisiejszy. Antonioni znów pokazuje nową drogę i jej cel nie rysuje się jeszcze jasno; za pomocą „Czerwonej pustyni" wprowadza on jednak kino współczesne w sferę wielkiego malarstwa, tak jak weszło już w sferę wielkiej literatury."**

IMPREZA MOGŁABY BYĆ LEPSZA

— opiniuje w ECHU KRAKOWA Tadeusz Sobak, formułując pewne zarzuty o charakterze organizacyjnym. Krakowskiemu krytykowi chodzi o to, że VIII FFF zawierał w swoim programie 6 filmów już wyświetlanych na naszych ekranach i wiele innych **„które zakupiono i zobaczyć je będzie można w normalnych kinach w ciągu najbliższych paru miesięcy."**

Sobak nie występuje przeciwko potrzebie FFF — pod warunkiem, **„że wyklaczy się z niego filmy pokazywane lub przygotowywane do pokazania w najbliższym czasie. Choćby nawet wskutek tego impreza nie była pełnym przeglądem tego co na świecie najlepsze".** Wymagałoby to — jak sugeruje krytyk — zmiany sposobu układania festiwalowego programu: nie według zdobytych nagród **„ale na zasadzie świadomego doboru tych filmów, które zdaniem organizatorów na szczególne zainteresowanie zasługują..."**

KAPPA

NOWA FALA I STARE DRANIE

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

Film „Ręce nad miastem" zdobył w 1963 roku Grand Prix na festiwalu zapewne najbardziej ambitnym artystycznie — w Wenecji. Nagroda ta była wówczas krytykowana; film wydawał się szary, nieefektowny, ascetyczny. Nie występuje w nim ani jedna kobieta — chyba, że ukazująca się na minutę w tle — ani też młody mężczyzna; uczestnicy są w sile wieku, przeważnie po pięćdziesiątce, ale nie miewają oblicza cezarycznego czy dramatycznego, jak jaki Jean Gabin, lecz banalne twarze i korpulencję urzędników magistratu. Bo też są nimi: akcja toczy się w Radzie Miejskiej i jesteśmy świadkami jej czterech kolejnych zebrań. Zebrania zaś, jak wiadomo, są jednym z ostatnich przedmiotów, jakimi mogłoby się interesować kino i jedynie mowy wygłaszane na pogrzebach uchodzą za temat jeszcze nudniejszy.

Jakby tego było nie dosyć, realizatorzy „Rąk nad miastem" dodali jeszcze posiedzenie komisji, która przeprowadza dochodzenie w sprawie niedokładności administracyjnych, ale zanim przystąpi do tego pasjonującego (tu ironia!) tematu, dyskutuje długo nad porządkiem punktów w regulaminie. Jeżeli nie odbywają się posiedzenia, wtedy jesteśmy świadkami pokątnych narad w korytarzach na stojąco lub przy biurkach. To wszystko. Jest jeszcze, co prawda, zawalenie się domu, od którego zaczyna się afera, ale scena ta trwa parę minut i należy właściwie do czołówki.

A jednak, gdy opuszczamy salę kinową, dochodzimy do wniosku, że jury, które przyznało filmowi Rosiego Grand Prix, miało swoje racje. Jeszcze raz potwierdziła się zasada, że w kinie nie decyduje sam temat (może nim być wszystko), lecz pokazanie go. Artyści filmu robili kapitalne widowiska z byle czego. I tak życie bakterii w kropli wody, sfilmowane przez mikroskop, może być spektaklem pasjonującym, zaś defilada dziesięciu tysięcy cyrkowców poubieranych w pstre kostiumy — chałą nie do wysiedzenia. Francuski reżyser Robert Bresson w „Ucieczce skazańca" zrobił dramat na miarę Dostojewskiego niemal, nie opuszczając celi rozmiarów ośmiu metrów kwadratowych, w której więzień uparcie drąży deskę z pomocą ułamanej rączki od łyżki; zaś partacze amerykańscy, którzy za 10 milionów dolarów zbudowali sztuczny Egipt z papendeklu, tak wynudzili publiczność, że jakiś recenzent, mimo że fachowiec, nie miał siły skończyć felietonu i wydrukował tylko jedno zdanie, błagając czytelników o wybaczenie (była to okrzyczana „Kleopatra").

Zasada: „W kinie wszystko może być widowiskiem", jest to właśnie credo „nowej fali", do którego to kierunku trzeba zaliczyć „Ręce nad miastem". Program owego prądu, to zbliżenie się do zwykłości życia najbardziej przeniknikliwe. „Nowa fala" stara się uniknąć sztuczności, konwenansu, inscenizacji. Jej ideałem byłoby fotografowanie życia minuta po minucie, jak leci, i widzimy, że krańcowe skrzydło „nowej fali" pod nazwą „cinéma-vérité" (kinoprawda), lansuje fotografię znienacka, bez przygotowania: tak powstają filmy-wywiady, nakręcone byle jak na ulicy z przypadkowymi przechodniami, np. „Kronika jednego lata" Roucha, film, który wkrótce będzie u nas pokazany.

Obok tego mamy w „nowej fali" kierunek drobiazgowej analizy psychologicznej, w czym celuje głośny Antonioni: scena rozstania kochanków w „Zaćmieniu" ciągnie się długo, choć nie mają już oni sobie nic do powiedzenia i ograniczają się do biernego siedzenia, picia wody, spoglądania na lampę z abażurem. Z tych ciągnących się chwil, w których „nic się nie dzieje" (jak w życiu bywa), paruje wreszcie nastrój udzielającej się prawdy: przygnębiającej duszności wewnętrznej, w jakiej znaleźli się bohaterowie.

„Ręce nad miastem" znajdują się na połowie drogi między „kino-prawdą" i Antonionim: z jednej strony surowy dokument o męczących naradach przy wyborach do władz miejskich, zaś obok tego — rozgrywka psychologiczna między radnym Nottolą i jego wrogami, jego kolegami, jego wspólnikami. I oto temat, który wydawał się najbardziej martwy ze wszystkiego, czym można było się zająć, w naszych oczach zmienia się w pasjonującą grę, w pełne napięcia starcia, w intensywny dramat charakterów. Wszystko to jednak — jak przystało w filmie „nowej fali" — bez patosu, bez literatury, bez efektownych scen teatralnych. Starsi panowie o twarzach obrzękłych ze zmęczenia po wielogodzinnych konferencjach, siedzą w milczeniu, rzucając od czasu do czasu parę słów zgoła nieskładnych. Czyż nie tak to właśnie wygląda? Raczej tak — nie ma tu popisowych postaw, zaokrąglonych zwrotów, adwokackiego efekciarstwa, jakie zwykle oglądaliśmy w podobnych okazjach. „Ręce nad miastem" dają za pomocą techniki „nowo-falowej" obraz funkcjonowania ciała społecznego, dotychczas nieznany w kinie.

Jest to sukces sposobu, stylu, sztuki filmowej — i za nią to zapewne film

Surowy dokument i psychologiczna rozgrywka

uzyskał najwyższą nagrodę w Wenecji. Ale jest tu też inna rzadkość — jeśli idzie o film społeczny — rzetelność w przedstawieniu gry sił politycznych.

Wysiłek, jaki tutaj zrobiono w kierunku prawdy, możemy uchwycić porównując „Ręce nad miastem" z innymi podobnymi filmami, cieszącymi się nawet rozgłosem „uczciwości". Tak jest np. z amerykańskim dramatem o wyborach kandydata na prezydenta USA — „Ten najlepszy", który został wyróżniony w Karlovych Varach w ubiegłym roku i był właśnie pokazany w styczniu na warszawskim Festiwalu Festiwali. I tu mamy niby-dokument: zgiełk przedwyborczy, rozmowy zakulisowe, walkę o niepewnym wyniku. Ale zjawia się Henry Fonda: jest to gwiazdor. Wiadomo z miejsca, że musi on wygrać, jeśli nawet nie technicznie, to moralnie. Przeciw niemu — polityk-szuja. Też od razu wszystko wiadomo: brutalny, arogancki, kłamliwy — dołożono mu jeszcze żonę o kurzym umyśle, choć ślicznotkę, a także to, że był kiedyś pederastą itd. Wszyscy uczciwi sprzymierzają się, by go zwalczyć, z Fondą na czele i utrącają go. Możemy spać spokojnie! Demokracja amerykańska czuwa. Nie trzeba szczególnej baczności, by zauważyć, że odwaga filmu „Ten najlepszy" — który udaje śmiałe „demaskowanie" — jest mistyfikacją. Odważny byłby film alarmowy, który pokazywałby triumf łajdaka.

W „Rękach nad miastem" właśnie łajdak zwycięża. Kombinator Nottola, mimo wysiłków lewicy, pozostanie przy wpływach, będzie dalej budował, zarabiał, dzierżył władzę. Ale z drugiej strony — Nottola nie przypomina banalnej szuji z „Tego najlepszego". Jest to człowiek pełen udzielającej się energii, siły sugestywnej, zamiłowany w swojej działalności, zrywający sobie dla niej zdrowie, poświęcający dla niej syna, który pójdzie za niego do więzienia. Jest to łajdak, który ciężko pracuje, by być łajdakiem — i przy okazji robi wiele pożytecznego. Jest to figura nakreślona nie jedną linią karykaturalną (jak ów polityk-drań w „Tym najlepszym"), lecz wielowymiarowa, tak jak życie jest wielowymiarowe. Zaś wielowymiarowość nie wyklucza ideologii, przeciwnie, nadaje jej siłę wszechstronności i odwrotnie — schemat kompromituje ideę. Toteż „Ręce nad miastem", film „nowo-falowy", film artystycznej awangardy, film obserwacji wielopłaszczyznowej, jest zarazem jednym z najsilniejszych ciosów politycznych w kinie europejskim ostatnich lat.

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

„Ręce nad miastem" (Włochy), reż. Francesco Rosi

Trzeba niepokoić...
Lynn Taylor

CHARAKTER ANGLIKÓW ZMIENIA SIĘ

JAN OLSZEWSKI

Najbardziej konformistyczna kinematografia świata" — mówiono o filmie angielskim. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych taka ocena była z pewnością trafna. W okresie, gdy we Włoszech triumfował neorealizm, gdy w Stanach Zjednoczonych rozwijał się radykalny film społeczny, gdy André Cayatte atakował w swej „czarnej serii" francuskie sądownictwo — w Anglii film powrócił do konwencjonalnej „przedwojennej" tematyki: do salonowych filmów psychologicznych i kryminałów. Problemów drażliwych — zwłaszcza społecznych — raczej unikano.

Niektórzy publicyści angielscy twierdzili, że chodziło tu nie tyle o specyficzną właściwość filmu angielskiego, ile raczej o cechę charakteru narodowego Brytyjczyków: o dyskrecję i poczucie społecznego zdyscyplinowania. „Stąd właśnie bierze się słynny angielski zwyczaj ignorowania rzeczy nieprzyjemnych, w przekonaniu, że pozostawione sobie, znikną same — pisała Penelope Houston, znany krytyk angielski. — Nie uważamy, by można było wynagrodzić krzywdy przez głośne mówienie o nich, ani by mogło to komuś pomóc". Wszystko więc w tych filmach wyglądało tak, jak gdyby w Anglii nie mogli istnieć policjanci-łapownicy, nieuczciwi urzędnicy czy nieudolni konstruktorzy.

Dziś te opinie przestały być aktualne. Pod koniec lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych pojawili się w kinematografii brytyjskiej „gniewni młodzi ludzie". Ta grupa filmowców stworzyła dzieła tak gwałtowne i buntownicze, że właściwie nie mające sobie równych we współczesnej kinematografii światowej. Każdy z ich filmów był niemal prowokacją: Wielka Brytania nie była tam już potężnym mocarstwem — pokazana została jako małe, brudne i ubogie „prowincjonalne" państewko, w którym młodzi ludzie skazani są na jałowe i bezsensowne życie.

Obecnie jesteśmy świadkami dalszej radykalizacji kinematografii brytyjskiej: oto reżyserzy starszego pokolenia zaczynają ostrożnie naśladować „gniewnych". Ken Hughes — autor konwencjonalnego „Procesu Oscara Wilde" — realizuje „Mały światek Sammy Lee", przedstawiający przerażającą brzydotę londyńskich kabaretów i lokali stripteasowych. Roy Baker („SOS Titanic") ukazuje zawikłane konflikty rasowe współczesnej Anglii w filmie „Ognie na ulicach". Peter Glenville przedstawia demoralizację młodzieży angielskiej w „Czasie rozprawy".

Film „O życie dla Ruth" reż. Basila Deardena — to kolejny przykład owego „zarażenia krytycyzmem". W jakiejś mierze jest to angielski film społeczny w starym stylu: stanowi dość dosłowną ilustrację pewnego problemu, raczej „marginesowego". Oto mała dziewczynka ulega wypadkowi; w szpitalu lekarz stwierdza konieczność natychmiastowej transfuzji krwi. Jednakże ojciec dziewczynki nie zgadza się na zabieg: należy do grupy wyznaniowej, która odrzuca transfuzję jako niezgodną z zasadami religii chrześcijańskiej. Dziecko umiera. Ojciec zostaje oskarżony o śmierć córki; odbywa się proces, ale sąd wydaje wyrok uniewinniający. Myśl filmu jest czytelna: chodzi o zmianę pewnych przepisów prawnych, o mobilizację opinii publicznej w tej sprawie itp.

A jednak ta mobilizacja opinii publicznej nie wydaje się tu już tak prosta, jak w dawniejszym angielskim filmie społecznym. Tam zło zdawało się być łatwe do naprawienia, ponieważ cała „warstwa kierująca" społeczeństwa — urzędnicy, policjanci, prawnicy itp. — składała się bez wyjątku z ludzi prostolinijnych, lojalnych, inteligentnych, skłonnych do dyskusji. W filmie „O życie dla Ruth" sprawa nie wygląda już tak różowo.

Jednym z głównych bohaterów tego utworu jest lekarz, któremu odmówiono prawa wykonania transfuzji. Chcąc zaalarmować opinię publiczną, zwraca się do wielu osób, sprawujących pieczę nad rozmaitymi dziedzinami życia. Rozmawia z sędzią śledczym, szefem policji, dyrektorem szpitala, prawnikiem-specjalistą, dziennikarzami. I oto okazuje się, że policjant jest niesympatyczny i gburowaty, dziennikarze — cyniczni; urzędnicy stosują tzw. „bierny opór". Lekarz słyszy wszędzie tę samą odpowiedź: „Po co niepokoić opinię publiczną? Dziecku i tak nic już życia nie zwróci". Oczywiście widać tu pewną postawę „typowo angielską": owi urzędnicy nie uważają, by można było wynagrodzić krzywdy przez głośne mówienie o nich. Ale właśnie tę postawę reżyser pragnie skompromitować.

W sumie — jest to jeszcze jeden film, który mówi Anglikom dość otwarcie różne nieprzyjemne prawdy o nich samych. Utwory tego typu stają się w Wielkiej Brytanii najwyraźniej popularne. Czyżby angielski charakter narodowy zmieniał się?

„O życie dla Ruth" (Anglia), reż. Basil Dearden

VIII FESTIWAL FESTIWALI

Oceny - Aforyzmy -

Zamieszczając niżej krótkie opinie naszych „Dziewięciu gniewnych ludzi" o VIII FFF — chcemy zaproponować Czytelnikom następujący quiz: znając na ogół z recenzji i tabelek gusty „gniewnych" — postarajcie się odgadnąć, kto jest autorem jakiej wypowiedzi. Rozwiązanie znajdziecie na str. 15.

Dziewięciu gniewnych ludzi

OCENIA VIII FESTIWAL FESTIWALI FILMOWYCH

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 tyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	T. Kowalski	B. Michałek	Z. Ptera	J. Płażewski
Kobieta z wydm	5	6	6	6	6	5	5	5	5
Pasażerka	6	6	5	6	4	5	5	5	5
Czerwona pustynia	4	5	6	5	5	5	5	6	6
Czarny Piotruś	4	6	5	5	5	6	5	5	5
Ten najlepszy	5	6	5	5	3	6	5	5	6
Hamlet	5	5	4	5	3	4	5	5	6
Oskarżony	5	6	3	5	3	4	5	4	6
Uwiedziona i porzucona	4	5	4	5	3	5	4	4	5
Za króla i ojczyznę	4	6	3	4	4	5	3	4	4
Dziennik panny służącej	4	4	4	5	3	4	5	5	4
Ameryka, Ameryka	4	5	3	4	4	5	3	4	4
Żywi i martwi	4	5	3	4	4	3	4	4	4
Lemoniadowy Joe	3	5	3	4	4	3	4		5
Gorzkie życie	4	4	3	4	3	4	3	3	4
Kochać	4	3	3	4	3	3	4	4	4
Naganiacz	4	4	3	4	2	3	4	3	4
Czarne i białe	4	4	3	3	3	2	4	3	5
Wir	4	2	4	3	2	3	4	3	4
Parasolki z Cherbourga	5	1	3	2	4	3	4	2	5
Echo	4	3	2	3	2	3	4	3	4

1 **Program tegorocznego FFF zgromadził niemal pełną reprezentację nagród pięciu festiwali. Porównanie dwudziestu jeden filmów pozwala na refleksję, iż poważnieją festiwale, ponieważ poważnieje sztuka filmowa. Ósmy FFF uwypuklił charakterystyczne zjawiska współczesnej kinematografii — jak to: kariera dramatu politycznego, rozwój filmu intelektualnego, pogłębiający się rozdział między filmem myśli i filmem zabawy.**

●

2 *W ankiecie przeprowadzonej na temat festiwalu przez redakcję „Kuriera Polskiego", wymieniono „Czerwoną pustynię" jako największe rozczarowanie tej interesującej imprezy. Nie dziwię się autorom wypowiedzi (m.in. Kąkolewski, Nasfeter, Passendorfer). Ja również oczekiwałem arcydzieła — zobaczyłem film niezwykły, najbardziej nowatorski ze wszystkich pokazywanych w Warszawie, ale równocześnie najbardziej chyba irytujący. Dramaturgicznie Antonioni nie powiedział w nim nic nowego. Nie wiadomo dlaczego obraz snującej się po ekranie psychopatki ma być reprezentatywnym odbiciem niepokojów rzekomo współczesnego (?) człowieka, z narzuconymi sztucznie problemami frustracji i alienacji. Nie wynika z tego nic w sensie poznawczym ani też artystycznym.*

„Czerwona pustynia" wywiera natomiast wstrząsające wrażenie jako znakomite malarstwo, tym niezwyklejsze, że jest olbrzymim płótnem w r u c h u, w panoramach, zbliżeniach i odjazdach, w delikatnych plamach rozległej skali szaroniebieskich i szarozielonych kolorów i form barwnych, migotliwych i prześwietlonych, ściemnianych, rozjaśnianych i wzajemnie przenikających się — przecinanych z nieomylnym wyczuciem proporcji płaszczyznami nasyconej czerwieni o fantastycznych odcieniach. Wprawdzie i tu Antonioni popełnił błąd formalny, realizując sekwencję „bajki" w ostrych, surowych kolorach, zamiast wtopić ją jeszcze głębiej w zamglone rejony dalszego planu — nie odbiera to jednak filmowi walorów rewelacyjnie odkrywczych.

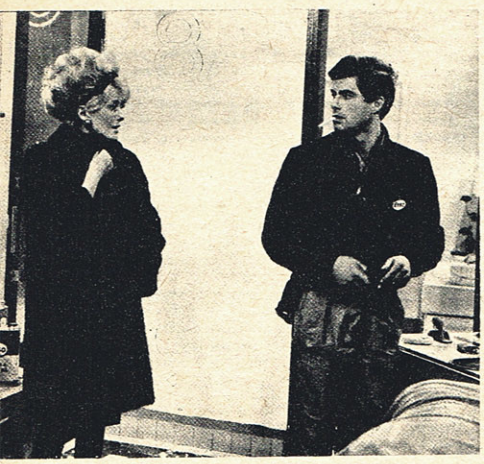
Najwybitniejszy film festiwalu — chyba „Czerwona pustynia"!

●

3 W tej znakomitej imprezie, najciekawszej niewątpliwie z dotychczasowych festiwali, brakowało mi jednej rzeczy: uzupełnienia filmów fabularnych najwybitniejszymi krótkometrażówkami zagranicznymi, nagrodzonymi na czołowych — przynajmniej — festiwalach. Byłaby to jedyna (ze względu na niezwykle ograniczony import) okazja zapoznania się z osiągnięciami kinematografii światowej także w tej dziedzinie. Natomiast w samym przeglądzie znamienny i pouczający dla nas jest triumf problematyki społeczno-politycznej, która — jak się okazuje — może być tematem pasjonujących filmów („Oskarżony", „Ten najlepszy").

CZARNY PIOTRUŚ

FILMOWYCH Konfrontacje



PARASOLKI Z CHERBOURGA

AMERYKA, AMERYKA

„Ewangelii według św. Mateusza" Pasoliniego. Szkoda też, że nie można uzupełnić filmów pełnometrażowych głównymi nagrodami dla krótkiego metrażu — byłby to jedyny sposób pokazania tych filmów polskiej publiczności.

W sumie zabrakło festiwalowi dzieła na miarę „Osiem i pół". Załączona tabela wykazuje, że zdania krytyków są podzielone, publiczności także, ale wszyscy uważają, że należy tę pożyteczną imprezę kontynuować — możliwie w największej warszawskiej sali.

●

6 Nie jest to kolekcja arcydzieł, utworów skończonych, wyważonych, w pełni dojrzałych; ale jest to przegląd tego wszystkiego, co nurtuje współczesną sztukę filmową, co nurtuje filmowców różnych krajów i ich społeczeństwa, co nurtuje nas samych.

Jest to więc konfrontacja czegoś znacznie więcej niż kilkunastu filmów z różnych stron świata: konfrontacja aspiracji społecznych i moralnych, sumień, konfrontacja różnych sposobów widzenia świata i wypowiadania swych niepokojów. To jest chyba najcenniejsze.

●

7 **Jeżeli spojrzeć na FFF jak na mapę współczesnego filmu światowego, to nietrudno na niej odczytać, że nowatorem na Zachodzie pozostaje Antonioni („Czerwona pustynia"), a wśród naszych kinematografii rej wodzą Czesi, śmiało odnawiając problematykę i poetykę socjalistycznego filmu („Czarny Piotruś", „Oskarżony"). Film radziecki potrafił w Szekspirze wytropić aktualną historiozofię („Hamlet"), dotrzymując kroku nowoczesnym szekspirologom (Kott). Film amerykański jest — jak zawsze — w rozterce pomiędzy apologią rodzimego modelu życia („Ameryka, Ameryka") a jego dyskredytacją („Ten najlepszy", „Czarne i białe"). Dzięki Bunuelowi, film francuski łączy erotykę z polityką, a Szwedzi — poza erotyką („Kochać") nie wydają się mieć żadnych zmartwień. My też — poza nieuleczalnymi kompleksami okupacyjnymi.**

KOBIETA Z WYDM

8 *Gdyby mi pozwolono zabrać na bezludną wyspę kilka filmów (musiałaby to być oczywiście luksusowa bezludna wyspa — z elektrycznością, aparatem projekcyjnym i ekranem), wybrałbym, spośród tych wyświetlanych na FFF, aż pięć. „Czarnego Piotrusia" — by dojrzeć w każdej niewesołej sytuacji rzeczy śmieszne i sympatyczne; „Hamleta" — by nie trudzić się samemu rozwiązywaniem zagadki bytu; „Czerwoną pustynię" — by zbytnio nie rozpaczać nad swym losem; „Kobietę z wydm" — by ostatecznie nie upaść na duchu; „Pasażerkę" — by nie zapomnieć, że w moim kraju też powstają dzieła wielkie i niepowtarzalne.*

Ale prawdę mówiąc, nie wyświetlałbym tych filmów zbyt często. Wtedy, kiedy nikt by nie widział — puszczałbym sobie przeszmuglowanego Chaplina...

●

9 Był to najkompletniejszy z dotychczasowych warszawskich FFF-ów, bijący repertuarem już nie tylko niedbałe Acapulco, ale również FFF-y — londyński i nowojorski. Tym razem nadeszły wszystkie filmy zaplanowane przez organizatorów, więc ewentualne reklamacje o jakość imprezy można kierować tylko do jurorów całego świata lub winić całą sztukę filmową en block. Czy jednak warto się dąsać? Rok, który ujawnił „Oskarżonego" i „Czerwoną pustynię", „Tego najlepszego" i „Pasażerkę", „Kobietę z wydm" i „Hamleta" — nie jest rokiem złym: pokazał, że dystans dzielący sztukę filmową od literatury zmniejsza się nadal. Tylko tak dalej — a zniknie całkiem!

4 **Festiwal był, co prawda, niekompletny (nie było Bergmana), ale to już należy do tradycji, za to reprezentował większą różnorodność niż dwa poprzednie. Moje wrażenia: najcenniejszy film — „Kobieta z wydm"; „nowa fala" zdobywa nowe tereny — wprowadza ambitne malarstwo do kina („Czerwona pustynia" — bo jest to dzieło plastyczne, nie dramatyczne), stosuje środki opery („Parasolki z Cherbourga" — bo jest to film „nowofalowy" — wbrew pozorom); daje krytykę socjologiczną („Czarny Piotruś" — Czesi są w awangardzie). Polski film na tym tle żenująco zacofany i zaściankowy.**

●

5 *Zwykło się mówić o czymś bardzo dobrym, że jest „ef ef". Warszawskie festiwale zawierają w sobie trzy „efy", co jednak nie oznacza, że jest aż tak dobrze. O ile Cannes było nieźle reprezentowane, o tyle bardzo zabrakło Avy Gardner i Richarda Attenborough z San Sebastian, a z Wenecji — niezwykłej*

DZIENNIK PANNY SŁUŻĄCEJ

— *Najważniejszy jest aktor*
Charlton Heston i Senta Berger

KŁOPOTY Z „MAJOREM DUNDEE"

Sam Peckinpah, młody reżyser amerykański indiańskiego pochodzenia, ukończył zdjęcia do filmu „Major Dundee". Jest to trzeci film Peckinpaha; dwa pierwsze — „Towarzysze śmierci" i „Cwaluj poprzez wzgórza" — zyskały duże uznanie krytyki i publiczności. Oto co reżyser opowiada o swej pracy w wywiadzie udzielonym miesięcznikowi „Cahiers du Cinéma":

— Być może wyda się to dziwne, ale najważniejszym elementem w filmie jest dla mnie aktor. W ustach reżysera westernów (wszystkie trzy moje filmy są westernami) taka opinia jest niemal herezją, a jednak odpowiada prawdzie. Postacie bohaterów muszą być na tyle wiarygodne, aby widz mógł identyfikować się z nimi. Dużo mówi się dziś o dystansie widza wobec oglądanych filmów. Ja jednak wolę, aby widzowie na moich filmach wzruszali się i jak najintensywniej je przeżywali.

Scenariusz filmu „Cwaluj poprzez wzgórza" napisałem sam, zaś „Majora Dundee" — wspólnie z Oscarem Saulem i Harry Finkiem. Stale walczę z producentami o prawo montowania moich filmów — nie zawsze z powodzeniem. Z „Majorem Dundee" miałem sporo kłopotów i nieprzyjemności, a dwa razy dochodziło do skandalu.

Kiedy przed przystąpieniem do zdjęć zwróciłem uwagę wytwórni, że dwa miesiące to zbyt mały okres czasu na nakręcenie wielkiego widowiska (a takim widowiskiem miał być „Major Dundee"), odpowiedziano mi, że nie powinienem przejmować się terminem. Ale kiedy tylko przekroczyliśmy czas przeznaczony na zdjęcia — wytwórnia uznała mnie za winnego opóźnienia i pod tym pretekstem chciała zwolnić. Uratowała mnie interwencja Charltona Hestona i pozostałych aktorów; zdecydowani byli zrezygnować z udziału w filmie, gdybym został zwolniony. Producent nie zgodził się także na nakręcenie niektórych sekwencji bardzo ważnych z mego punktu widzenia. Wówczas Heston uratował mnie po raz drugi. Zrzekł się swego honorarium, bym mógł, nie przekraczając budżetu, zrealizować film w takiej postaci, jaka mi odpowiada.

Mam teraz opinię nieustępliwego reżysera, uważa się, że trudno ze mną pracować. Mimo to otrzymałem nową propozycję od producenta Martina Ransohoffa i wkrótce przystąpię do pracy nad następnym filmem. Nie jest to już western. Scenariusz opracował Paddy Chayefsky („Marty") według powieści Richarda Jessupa „Cincinnati Kid" („Brzdąc z Cincinnati). W głównych rolach występują: Spencer Tracy, Steve McQueen i Karl Malden. Mam też projekt jeszcze jednego filmu — o rewolucji meksykańskiej, z Alainem Delonem w roli głównej.

Pytano mnie często — co sądzę i jaką pozycję zajmuję wobec młodych filmowców amerykańskich z tak zwanej szkoły nowojorskiej. Przyznam, że nie wiem i mało mnie to obchodzi. Chcę robić dobre filmy i marzę, by można je było porównać z utworami reżyserów, których podziwiam. Najbardziej lubię Kurosawę i Felliniego, jestem zafascynowany hinduskim twórcą Satyajitem Rayem, Alainem Resnais, uwielbiam Chaplina.

Kto wygrał wojnę?

Ukrywa prawdę
Alec Guinness (niemiecki sklepikarz)

Gottfried Reinhardt, syn znanego reżysera teatralnego Maxa Reinhardta, realizuje w Niemczech zachodnich komedię pt. „Situation Hopeless But Not Serious" (Sytuacja beznadziejna, lecz nie poważna). Jest to adaptacja głośnej powieści satyrycznej „Hiding Place" Roberta Shawa.

Akcja filmu rozpoczyna się w listopadzie 1944 roku na południu Niemiec. Dwaj zestrzeleni lotnicy amerykańscy trafiają do małego, zrujnowanego miasteczka. Napotkany przez nich Niemiec — miejscowy sklepikarz i jednocześnie członek ochotniczej służby przeciwlotniczej — obiecuje im schronienie w piwnicy swego domu. Wojna kończy się, ale lotnicy pozostają w swej kryjówce, ponieważ opiekun utrzymuje ich w przekonaniu, że walki jeszcze ciągle trwają. Pięć lat po kapitulacji lotnicy decydują się na ucieczkę i opuszczają swą kryjówkę. Widząc wszędzie oznaki dobrobytu — są przekonani, że Niemcy wygrały wojnę. Podczas ucieczki w stronę granicy przeżywają wiele niezwykłych przygód, m. in. napotykają amerykańską ekipę filmową, realizującą film wojenny; statystów przebranych w mundury Wehrmachtu biorą za prawdziwych niemieckich żołnierzy.

W filmie grają: Alec Guinness, Michael Connors, Robert Redford i Anita Hoefer.

Jednym zdaniem

Głośna powieść angielskiego pisarza Jamesa Hiltona „Żegnaj, Chips" zostanie sfilmowana w Hollywoodzie jako musical.

★

Kinematografia włoska obchodziła swoisty jubileusz: we współprodukcji z innymi państwami, głównie z Francją, zrealizowano do Włoszech 900 filmów.

★

Reżyser węgierski Istvan Szabo realizuje film „Wiek, w którym można jeszcze śnić" — o problemach współczesnej młodzieży.

Beatlesi na ekranie

„Ciężki dzień" — film z Beatlesami, który kosztował pół miliona dolarów, przyniósł w ciągu sześciomiesięcznej zaledwie eksploatacji 9 milionów dolarów zysku. Beatlesi mają zamiar wystąpić w kilku dalszych filmach.

„PO UPADKU" ANTONIONIEGO

Michelangelo Antonioni chce przenieść na ekran sztukę Arthura Millera „Po upadku". Na decyzję tę wpłynął sukces Moniki Vitti w inscenizacji tej sztuki na scenie jednego z rzymskich teatrów. Aktorka otrzymała za swą kreację nagrodę włoskich krytyków teatralnych, a Antonioni uznał, że rola ta zasługuje na uwiecznienie na taśmie filmowej.

MM czyli mit i mężczyzna

Taki tytuł nosi telewizyjny film poświęcony Marcello Mastroianniemu (na zdjęciu). Oprócz fragmentów jego najlepszych kreacji, film przynosi obszerny wywiad z aktorem, który opowiada o swym życiu, karierze i pracy przed kamerą.

Awanturnicza niewiasta
Sophia Loren

ydziestoletnia staruszka

ą Sophia Loren w filmie „Lady L", realizowanym Petera Ustinova na podstawie powieści Romaina

n, opowiadający o „całym życiu" pewnej awanturni-iasty, miał być nakręcony jeszcze w roku 1961 przez ge'a Cukora, z Giną Lollobrigidą i Rockiem Hudso-olach głównych. Gina przybyła wówczas do Holly-ale czekała bezskutecznie cały rok na rozpoczęcie tatecznie zaniechano realizacji wskutek różnych nie-eń finansowych. Dopiero teraz, pod kierownictwem jnym Carlo Pontiego, film znalazł się w atelier ie nowej obsadzie. Partnerami Sophii Loren są — wman, Michel Piccoli, Philipe Noiret, Claude Dau-cil Parker, David Niven i Marcel Dalio. W filmie także postać polskiego „wirtuoza-pianisty i rewolu-którego odtwarza Jean Wiener.

Nowy film Claude'a Chabrola „Tygrysy lubią świeże mięso" — to komedia kryminalna o pewnym wyższym wojskowym, który opiekuje się przybyłym do Francji ministrem tureckim, jego żoną i córką. Bohater z najwyższą niechęcią oprowadza gości po sklepach, ożywia się zaś dopiero kiedy dość przypadkowo wpada na trop tajnej organizacji, która ma umożliwić ministrowi wywiezienie do Turcji pla-

„Tygrysy lubią świeże mięso"

nów najnowocześniejszych samolotów.

— Nakręciłem film — mówi Chabrol — w naturalnej scenerii: na lotnisku Orly, na ulicach Paryża, w salonach Wersalu, wreszcie w teatrze Montensier, gdzie zostaje zamordowany pewien śpiewak operowy. Kulminacyjna scena rozprawy z tajną organizacją rozgrywa się w dźwigu kolejowym. Najbardziej odrażający z morderców — ponury karzeł — ma na imię Jean Luc. Nie chodzi, broń Boże, o aluzję do mojego przyjaciela Godarda...

W rolach głównych wystąpili: Roger Hanin i Daniela Bianchi.

„ORGANY"

Młody reżyser słowacki Stefan Uher, autor wyświetlanego w Polsce „Słońca w sieci", ukończył swój nowy film „Organy". Scenariusz napisał Alfons Bednar.

Rzecz dzieje się w czasie wojny. Polski żołnierz przedostaje się przez granicę do małego, słowackiego miasteczka. Jest ubrany w szaty zakonne, które otrzymał od pewnego zakonnika, śmiertelnie rannego w czasie nalotu lotniczego. Żołnierz ukrywa się, za zgodą przeora, w jednym z klasztorów. Bogaty kupiec, który gra w klasztornej kaplicy na organach, odkrywa w młodym przybyszu talent muzyczny i zabiera ze sobą do katedry, gdzie uczy go muzyki.

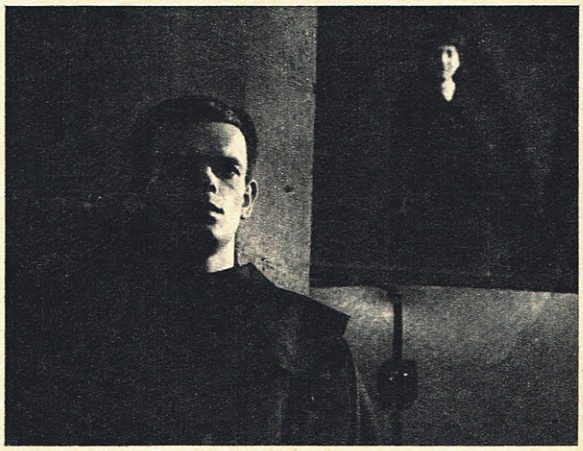
Reżyser szczegółowo rysuje charaktery swych bohaterów, ich postawy ideowe i moralne. Kupiec, wraz z większością zakonników, jest typowym przedstawicielem „kościelnego faszyzmu" — synonimu „Wolnej Republiki Słowackiej", rządzonej przez ks. Tiso: główny bohater, Polak — reprezentuje postawę antyfaszystowską. Jeżeli w „Słońcu w sieci" ważnym elementem filmu były zdjęcia i niespokojny rytm montażu, oddające niepokój uczuciowy bohaterów — to w „Organach" wielką rolę odgrywa ilustracja muzyczna oparta całkowicie na utworach organowych Jana Sebastiana Bacha. Muzyka staje się jakby ważkim głosem w dyskusji przeciw dehumanizacji sztuki i przeciw poniżaniu ludzkiej godności przez faszyzm.

Znany krytyk czeski Jaroslav Bocek napisał o filmie: „Organy" są pierwszym filmem w pełni słowackim, gdzie język słowacki odgrywa szczególną rolę. Jest to utwór, który tematycznie sięga do czasów wojny,

Pocztówka z Bratysławy

ale patrzy na nią oczami człowieka współczesnego. Przed kilku laty rozpoczął Stefan Uher „Słońcem w sieci" epokę eksperymentów w naszej kinematografii: ukazał w swych filmach wielkie konflikty społeczne, moralne, psychologiczne. Teraz młody reżyser także wyprzedza swoich rówieśników. Rozumiał, że o sprawach ważnych trzeba mówić nie tylko interesująco, ale i w sposób coraz bardziej doskonały formalnie. „Organy" są filmem precyzyjnym i nienagannym stylistycznie, w którym świetna gra aktorów (niezawodowych!), muzyka Bacha i sugestywna atmosfera — splatają się w jednolitą całość.

PETER MICHALIK



Polski żołnierz
Alexander Brezina w „Organach"

NORET GRA NTANDEM

Znana para aktorska, Simone Signoret i Yves Montand, spotka się znów razem przed kamerami: zagrają główne role w filmie kryminalnym „Oddział zbrodni" Costy Gavrasa, młodego reżysera francuskiego, pochodzenia greckiego.

Dwa filmy antyrasistowskie

W Hollywoodzie powstaną wkrótce dwa filmy antyrasistowskie, oparte na sztukach dramatycznych znanego pisarza murzyńskiego Jamesa Baldwina. Pierwszy nosi tytuł „Blues dla pana Charlie'go" i zrealizuje go Jack Balwin, drugi — „Inna ziemia" — ma reżyserować Tony Richardson.

„MILCZENIE" BIJE REKORDY

„Milczenie" Ingmara Bergmana jest najbardziej kasowym filmem w Niemczech zachodnich. W wielkich miastach wyświetla się go nieprzerwanie już przeszło rok. Dotychczas film Bergmana obejrzało 12 milionów Niemców.

Na liście największych sukcesów kasowych po wojnie „Milczenie" wyprzedza w NRF takie pozycje, jak „Droga do Yellow Sky" Wellmana, „Przeminęło z wiatrem" Fleminga i „Ben Hur" Wylera.

Z bardziej znanych filmów — najmniejszym powodzeniem cieszy się „Muriel" Alaina Resnais.

Tendencje artystyczne filmu dzisiejszego

Aleksander Jackiewicz

Na mapie filmu współczesnego, na przestrzeni — powiedzmy — ostatniego roku, nie zaszły żadne zasadnicze zmiany. Wciąż istnieją dwie główne tendencje: filmu jako sztuki kreacjonistycznej i filmu jako narzędzia artystycznej czy informacyjnej dokumentacji rzeczywistości. W ostatnim roku te tendencje trochę się do siebie zbliżyły. Nie notowaliśmy dzieł tak wyraźnie kreacjonistycznych, jak „Zeszłego roku w Marienbadzie" Resnais czy „Nieśmiertelna" Robbe-Grilleta. Nie notowaliśmy też tak skrajnych manifestacji dokumentalnego nurtu, jak „Piękny maj" Markera, filmy „nowojorczyków" lub Roucha. Ale to nie znaczy, że podobne utwory nie pojawią się znowu wkrótce. Tymczasem w każdym razie wydaje się, że oba nurty mają skłonność do wzajemnej integracji.

BERGMAN, ANTONIONI, BUNUEL

Najbardziej umownym dziełem było „Milczenie" Bergmana. Pisałem o tym filmie, że przypomina Kafkę. Bardziej niż „Proces" Wellesa. Przypomina Kafkę, między innymi, dlatego, że w pozornie realistyczny obraz — w obraz wakacyjnej podróży dwóch, co prawda dość niezwykłych kobiet — wpisał autor wiele miejsc niedookreślonych, logicznie pustych lub otwarcie absurdalnych, traktowanych jednak jako rzeczy normalne i same przez się zrozumiałe: choćby to dziwne, a niby realne miasto, w którym ludzie mówią językiem nieistniejącym na świecie.

Bliższy rzeczywistości wydaje się Antonioni w „Czerwonej pustyni". Nie ma tu niczego, czego byśmy nie znali z praktycznego doświadczenia: pejzaż nadmorski, fabryka, ludzie pracujący, nudzący się, bawiący się, kobieta do życia niedopasowana. Umowność w tym filmie przejawia się w sposobie inscenizacji, narracji, kompozycji całości. Jest to wielkie, żywe płótno malarskie; płaskie i asemantyczne. Ludzie tu istnieją na tych samych prawach, co domy i pustkowia, w które niewidocznymi kanałami — w pejzaż, w osadę, w okna domów — wpływają okręty. Zachowanie się bohaterów wydaje się wytłumaczalne. Ale na ekranie równie paradoksalne i niezwyczajne jak tamto, nie znaczące więcej niż to, co potrafimy zobaczyć: gesty, ruchy, działania — oderwane, przypadkowe, nie prowadzące ani w sensie logiki, ani psychologii do nikąd. O ile „Milczenie" przypomina Kafkę, to „Czerwona pustynia", wspaniałe (niestety obdarzone dość nikłą filozofijką lęku przed cywilizacją) płótno o barwach i konsystencji nieznanej chyba dotąd w kinie, upodobnia się do francuskich „nowych powieści", zwłaszcza do utworów Robbe-Grilleta, gdzie statyczny opis ma zastąpić dzianie się — więc obraz płynącego życia. Nie powstaje tu nic ani się nie kończy. Skamieniałe formy istnienia.

Wiele we współczesnym kreacjonizmie filmowym jest materii. Zwłaszcza gdy z dzieła zostaje usunięty czas. Wtedy ona przybliża się do naszych oczu, niby ciała olbrzymów z „Podróży Guliwera". Tak jest w japońskiej „Kobiecie z wydm" Teshigahary, tak było w „Nagiej wyspie" Shindy. Człowiek tu prawie nie różni się od ziemi, pustyni, skał, podkreślając swoją „rzeczowość".

W filmie Bergmana był zwierzęciem, o instynkcie śladnym, o silnie rozwiniętym popędzie płciowym. Trzeci wybitny twórca, który zapisał się w kronikach ostatniego roku — Bunuel — sięga również po ten model. Ale nie tylko, żeby konstatować sam fakt ludzkiej cielesności. Z ociężałości, z przywiązania człowieka do rzeczy, z człowieka-zwierzęcia — wyprowadza gwałtowne oskarżenie polityczne. W „Dzienniku panny służącej" mauriakowski świat mieszczan przemierzają kohorty zbirów.

„NOWA FALA"

Wciąż człowiek jako przedmiot. Wypełnia on niemal cały film francuski, w każdym razie ten, który się liczy. W sposób demonstracyjnie antypsychologiczny traktuje go Godard, zwłaszcza kobiety: w „Pogardzie", w „Na własną rękę", w „Kobiecie zamężnej". Przechodzi ona od mężczyzny do mężczyzny, zapatrzona w swoje ciało, skupiona na tym ciele, myśląca ciałem, lub nie myśląca wcale. Ale komentarzy w jego filmach nie ma. Nawet takich jak wyżej. Narracja bliska w typie narracji Antonioniego: przestrzenna, stale — jak tam — likwidująca czas. I jeszcze bardziej „spłaszczona". To już nie obrazy malarskie, to fotograficzne kadry, na których wprawdzie odcisnęły się postacie i rekwizyty, ale świat tu jest zaledwie śladem siebie, wyrwany z kontekstu, unieruchomiony, poddany zabiegom technicznym, wirtuozerii reżyserskiej. To zespół słów do wywodu filmowego. Ale wywodu nie ma.

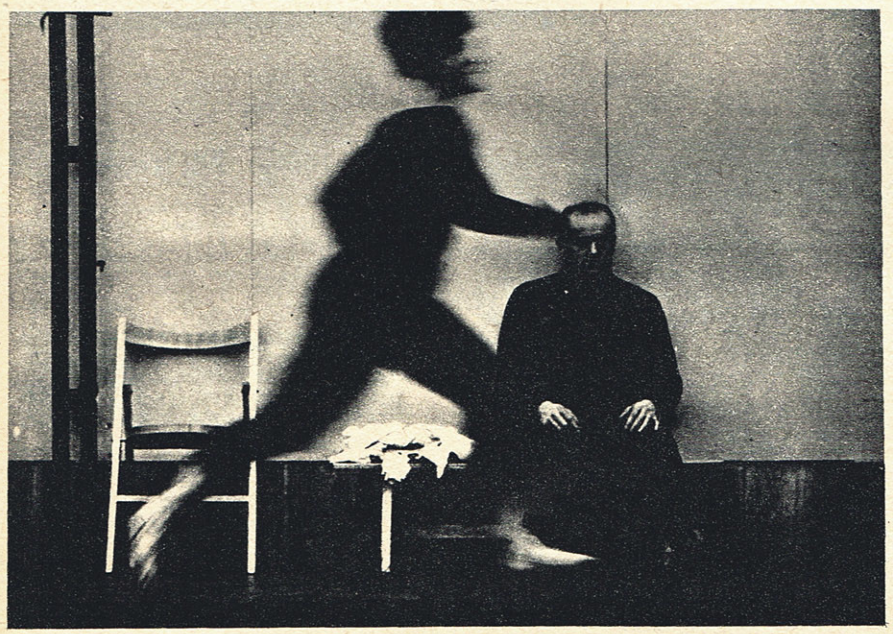
Filmy Godarda coraz bardziej przypominają to, co Tomasz Mann w „Doktorze Faustusie" mówi o muzyce Leverkühna: martwą sztukę sformalizowaną o pozorach życia. Filmy Godarda wydają się czasem nawet bliskie dokumentowi, bo podpatrują człowieka i notują go. By go następnie zdegradować do kawałka celuloidowej taśmy.

Twórczość jego to skrajny wypadek. Ale coś z tego jest też w filmach Truffauta czy Chabrola, chociaż Truffaut w „Gładkiej skórze" usiłuje przybliżyć się do modela. Jeden może Malle, ze starszej generacji „nowej fali", ratuje ich dawne pasje, pokazując w przejmującym „Błędnym ogniku" człowieka wplątanego w nałóg, człowieka jeszcze, bo mimo że nie robi Malle ze swego filmu traktatu psychologicznego, to przecież jego bohater czuje i myśli. Film ten przywodzi na pamięć „Pod wulkanem" Lowry'ego. Jeszcze bardziej serio jest „Życie na opak" debiutanta Jessuy, utwór chyba najbardziej rzetelny z ostatniej „nowofalowej" produkcji: historia człowieka, który, w przeciwieństwie do bohatera Malle'a, zamiast śmierci wybiera samotność i, wypowiadając wspólnictwo światu, usiłuje zamknąć się w sobie, zdać sobie sprawę z siebie. Utwór ten ma swobodę formalną innych filmów „nowej fali", ale swoboda tu — jak u Malle'a — jest funkcjonalna.

Poza tym, niewiele w filmie francuskim się dzieje, w filmie — oczywiście — ambitnym. Cavalier, twórca „Pojedynku na wyspie" i ostatnio „Opornego" — reżyser, na którego stawiają przeciwnicy „nowofalowców" domagający się filmu politycznego, a przynajmniej społecznego — nie spełnia pokładanych w nim nadziei. Jego twórczość, melodramatyczna i starająca się przypodobać publiczności, tradycyjna w formie, tylko na marginesie i w sposób mało odpowiedzialny porusza ważkie sprawy.

NOWI REALIŚCI

Zupełne przeciwieństwo Francuzów stanowią wciąż Włosi. Wprawdzie jest tu Antonioni i Fellini z „Osiem i pół", lecz film włoski wciąż trzyma się realizmu. Może najbliżej kreacji poetyckiej jest Olmi. A przecież w swoim dorobku ma



Rewelacje „kina bezpośredniego"
„O czymś innym" reż. Very Chytilovej

Przypomina Kafkę
„Milczenie" reż. Ingmara Bergmana

„Czas się zatrzymał", film prawie dokumentalny. Także „kafkowska" „Posada" przypomina prędzej Gogola i jego „Płaszcz" czy „Płaszcz" Lattuady. Wreszcie „Narzeczeni" to liryczna opowieść o prostych ludziach i ich miłości. Prędzej Damiani, który swój film „Nuda" zrobił na modłę Francuzów: historię dziewczyny niemal żywcem przeniesionej z twórczości Godarda. A jednak nawet ten film jest głębiej osadzony w życiu i realiach niż tamte. Dalej Risi, z utworami, których bohaterowie, wprawdzie wyobcowani, mają przecież swoją genealogię i genealogię swoich postaw. Są przedstawicielami — jak słusznie pisał Woroszylski na tych łamach — pokolenia wojny, nie należącego ani do starych, ani do powojennych: wiecznymi kombatantami. Dalej Germi, od paru lat uprawiający gwałtowną, realistyczną satyrę. Wreszcie Rosi, z jego publicystyką społeczną i polityczną, odtwarzający wstydliwe publiczne wydarzenia, atakujący już nie obyczajowość czy przesąd, ale ustrój swego kraju.

Dość tradycyjny w formie, chociaż nie w ostrości stawianych problemów, jest — jak wiadomo — film nowych realistów angielskich. Reprezentował go ostatnio jednak tylko „Tom Jones" Richardsona; bardzo uwspółcześniona, w sensie właściwego młodym Anglikom dynamicznego obrazu, ale czerpiącego tu inspirację ze starej „łotrzykowskiej" prozy angielskiej — adaptacja powieści Fieldinga. Gwałtowny realizm, prawie naturalistyczny, cechował natomiast inny film produkcji brytyjskiej „Za króla i ojczyznę" Loseya, Amerykanina od lat pracującego w Anglii. Jest tu fragment pierwszej wojny światowej i śmierć niewinnego człowieka skazanego za dezercję.

Jeszcze bardziej tradycjonalny realizm wydaje się wciąż patronować produkcji Amerykanów. Nawet „niezależnemu" Kazanowi z jego „Ameryka, Ameryka". Chociaż film ten zajmuje się, w przeciwieństwie do typowej twórczości Hollywoodu, sprawami społecznymi i politycznymi. Tak samo jak ciekawy poznawczo film Schaffnera „Ten najlepszy" — o wyborach kandydata na prezydenta Stanów Zjednoczonych. Na koniec utwory, których współczesne, wartościowe treści już zupełnie nie idą w parze z ich sztuką: dydaktyczny „Zimny świat" Shirley Clarke, autorki znakomitego „Pośrednika", czy — wręcz przedpotopowe formalnie — „Czarne i białe" Peerce'a. Oba filmy zajmują się sprawą murzyńską, tematem w amerykańskiej produkcji wciąż rzadko poruszanym.

O „szkole nowojorskiej", która — jak wiadomo — obejmuje nie tylko Nowy Jork, ostatnio niewiele słychać. A przecież „szkoła nowojorska" właśnie przecierała kinu amerykańskiemu drogę do problematyki politycznej. Przy tym szukała nowych sposobów realizacji filmowej.

CZESI

Kinematografię czechosłowacką traktuję jako zjawisko odrębne. Ona właśnie skorzystała z lekcji „nowojorskiej" — „cinéma-vérité" czy „cinéma-direct". Podczas gdy „nowojorczyków" reprezentował ostatnio chyba tylko „David i Liza", piękny, liryczny, ale odkrywczy w sensie dokumentacji film Perry'ego, i podczas kiedy nawet w krótkim metrażu — z wyjątkiem krajów naszego obozu — wciąż notuje się silne skłonności estetyzujące na niekorzyść tendencji dokumentalnych, Czesi — od dwu mniej więcej lat — stają się rewelacją współczesnego „kina bezpośredniego". Nie tylko w sensie nowych kształtów filmowych, ale i treści. Nie chodzi mi nawet o „Oskarżonego" Kadára i Klosa — poruszającego na tyle bolesne sprawy polityczne, że mało który kraj mógłby sobie na to pozwolić, a również wyrażającego to w sposób tak realistyczny — z rzadkimi tylko kiksami — że obraz robi wrażenie autentyku. Chcę mówić o realizmie głębszym. O realizmie — dla przykładu — filmu Chytilovej — „O czymś innym" i, zwłaszcza, „Czarnego Piotrusia" Formana.

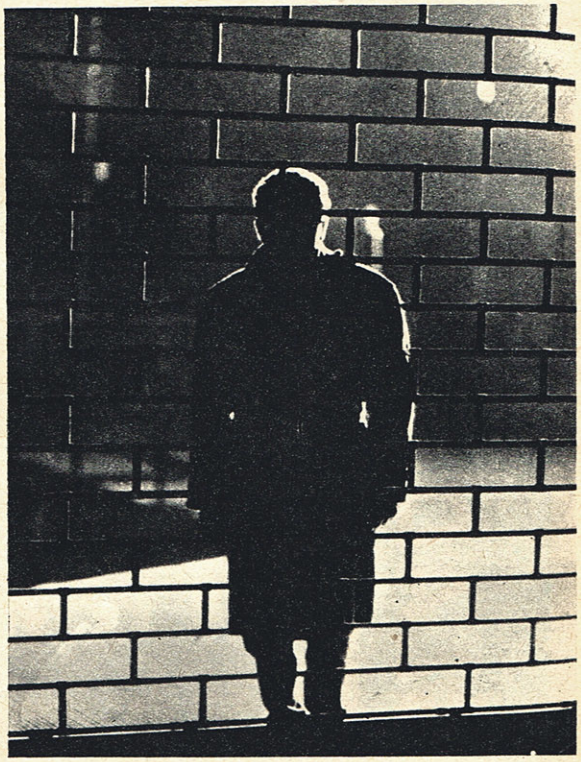
Nie wiem jak one były robione. Na ile ludzie w nich „grali". Ale to co w nich pokazano — nawet już trudno nazwać realizmem, czyli tylko odtwarzaniem rzeczywistości. Wydaje się jakbyśmy w tych filmach — w wątku poświęconym Bosakowej u Chytilovej i w całym „Czarnym Piotrusiu" — mieli do czynienia z samą rzeczywistością schwytaną w jej autonomicznym istnieniu. Świat nie jest tu jednolity, podobnie do omówionej twórczości kreacjonistycznej. I równie materialny. Ale twórcy czechosłowaccy nie wyrywają tej materialności z kontekstu, nie starają się z niej robić rzeczywistości swojej: ani porządku estetycznego, ani filozoficznego, ani technicznej gry. Oddają inicjatywę człowiekowi na planie, rzeczom na planie, całemu widzialnemu porządkowi. Wtedy okazuje się, że nie jest ten porządek tak tylko fizyczny, tak ślepy i tak rozbity. Filmy Czechów nie opowiadają właściwie historyjek, ale każą opowiadać światu o sobie. Nie narzucają mu prawie nic, ale też nie chcą go zubożać. Ani o czas, ani o myśl. Wówczas okazuje się on bardziej ludzki niż kreacja ludzka. Ciało człowieka obdarzone rozumem i wolą, materialna strona człowieka poddana świadomości — staje się woli posłuszna, sama rozumna, sama inteligentna. To o filmie Chytilovej. A w „Czarnym Piotrusiu" jest jeszcze większy gąszcz: prawdy dnia powszedniego, miłości, śmieszności, smutku, zabawy.

Dlatego, mimo „Milczenia" i „Czerwonej pustyni", „nowej fali", realizmu Włochów czy Anglików, za najpłodniejszą tendencję filmu współczesnego uważam wciąż tendencję „kina bezpośredniego".

*

Jak w opisanej sytuacji wygląda film polski? Bardzo niedobrze. Jeszcze przed kilku laty zajmowaliśmy pozycję wybitną. O tyle swoistą, że nasz film zdawał się proponować, jakby jeszcze zawczasu, zanim wiodące tendencje kina współczesnego wyraźnie skrystalizowały się — ich wzajemne, płodne współdziałanie. Utwory Wajdy, Hasa, Kawalerowicza z ostatniego okresu, wychodząc z pozycji kreacjonistycznych, dokumentowały w metaforycznych syntezach historię niedawno minioną, a poprzez nią — współczesność. Bliżsi dokumentalizmowi — Munk czy Kutz, sięgając nawet do przeszłości, szukali jej racjonalnych, wciąż aktualnych źródeł. Dziś filmy „szkoły polskiej", społecznie funkcjonalne i atakujące, cieszą się wciąż na świecie zasłużoną sławą, podsyconą ostatnio przez canneński wielki sukces „Pasażerki". Ale „Pasażerka" powstała trzy lata temu. O sukcesach bieżącej produkcji możemy mówić najwyżej w kategoriach sukcesów pocieszenia, odnoszonych dzięki tamtej dobrej marce. Autentyczny film o tematyce współczesnej — praktycznie rzecz biorąc — w Polsce nie istnieje. Wyprzedajemy jeszcze tematykę wojenno-historyczną: popłuczyny po niej i po tamtej sztuce.

ALEKSANDER JACKIEWICZ



Najbliżej kreacji poetyckiej
„Posada" reż. Ermanno Olmiego

ŚLADAMI „HORROR — FILMÓW"

Przestrasz mnie!

JANUSZ SKWARA

„Horror-filmy", czyli filmy grozy, wywodzą się z dawnych, dziewiętnastowiecznych opowieści z dreszczykiem, romantycznych podań i fantazji, jakich pełno zwłaszcza w literaturze anglosaskiej i niemieckiej. Pisali je najwybitniejsi autorzy — Karol Dickens, E. T. A. Hoffman, Robert L. Stevenson, Edgar Allan Poe, czerpiąc zazwyczaj tematy z opowiadań zasłyszanych w dzieciństwie. W mroźne lub słotne wieczory babcie siadywały z pociechami i przy kominkach opowiadały im mrożące krew w żyłach historie o duchach i zjawach, które nawiedzają świat doczesny. Mroczny i ponury zamek był doskonałą scenerią tych opowieści: po długich, słabo oświetlonych łuczywem korytarzach pełnych zakamarków, snuły się pokutujące i nieszczęśliwe dusze, strasząc domowników. Rano wszystko się kończyło: wracała codzienna rzeczywistość i mieszkaniec zamku, nękany w nocy przez duchy i zjawy, mógł spokojnie zażywać rozkoszy ustatkowanego życia.

„Horror-film" starał się zawsze zachować kontrast pomiędzy koszmarem fantazji a bezpieczną rzeczywistością. Taka jest zresztą swoista psychologia odbioru wszelkich opowieści z dreszczykiem: widz tym bardziej pozwala się straszyć zjawom i upiorom na ekranie — im większą ma pewność, że po skończonym seansie poczuje się bezpieczny, ufny w otaczający go świat. Działanie „horror-filmów" ma w sobie coś z terapii: straszą tylko wtedy, kiedy chcemy być straszeni, przestrach zaś, o którym nas uprzedzono, przestaje być groźny — bawi nas.

W początkach kina był „horror-film" tylko słabym konkurentem modnych przed pierwszą wojną światową detektywistycznych powiastek w odcinkach, w których szaleli groźni przestępcy — Fantomas czy Zigomar. Dopiero w latach dwudziestych niemiecki ekspresjonizm podniósł „horror-film" do rangi sztuki. Pojawia się klasyczny „Nosferatu" F. W. Murnaua, oparty na starych podaniach niemieckich o wampirze żyjącym w Karpatach, który niósł ze sobą śmierć, zarazę i spustoszenie. Legenda głosiła, że wampir żyć będzie dopóty, dopóki świt nie zastanie go pochylonym nad swą ofiarą. Piękna kobieta poświęca się więc dla dobra ogółu i doprowadza do śmierci potwora.

Od czasu „Nosferatu" i pokrewnych mu filmów ekran zaludnia się coraz częściej postaciami wampirów i upiorów o odpychającej powierzchowności i morderczych instynktach. W latach trzydziestych Hollywood — przejmując niemieckie wzory — lansuje swoją serię wampirów i monstrów z Frankensteinem, Draculą i Człowiekiem-wilkiem na czele. Filmy te kończą się zwykle śmiercią upiornego bohatera, który jednak pod tym czy innym pretekstem ożywa w następnym utworze i zabawa zaczyna się od nowa. Gorzej, iż z biegiem lat Frankensteinowskie monstrum i Dracula doczekali się potomstwa: syna, córek itp., zmieszczanieli i stali się głowami całych dynastii coraz tandetniejszych potworów.

Druga wojna światowa nie sprzyjała rozwojowi „horror-filmów". Rzeczywistość zdystansowała najbardziej koszmarną fantazję. Pierwsze filmy powojenne z tego cyklu starały się odświeżyć stare tematy, ale bez większego powodzenia. „Horror-film" stał się przedmiotem kpin. Zaczęły powstawać parodie „Frankensteinów" i opowieści o wampirach. Młody reżyser amerykański Roger Corman (obok zamieszczamy jego

Mówi twórca „horror - filmów"

DLACZEGO ADAPTUJĘ

Lęk przed nieznanym
Roger Corman (z prawej)

ROGER CORMAN

Czytam Poego od wczesnego dzieciństwa — po prostu uwielbiam go. Znalazłem w jego książkach akcenty komediowe, których na ogół się nie zauważa. Jest tam wiele rzeczy bardzo bliskich satyrze, a nawet farsie.

Poe pisze z reguły w pierwszej osobie. Jest jednym z pierwszych pisarzy-subiektywistów, którzy przekroczyli próg ludzkiej świadomości i wdarli się do wnętrza ludzkiego umysłu. Sądzę, że w moich filmach pozostałem wierny duchowi jego utworów, choć niekiedy odchodzę od ich fabuły, jak np. w „Masce czerwonego moru". Bardzo wierna jest „Zagłada domu Usherów". Poe używa w swoich badaniach ludzkiej podświadomości symboliki zbliżonej do tej, jaką posługuje się współczesna psychoanaliza — z tym, że to, co Freud traktuje naukowo, Poe czyni instynktownie.

Na odtwórcę głównych ról wybrałem Vincenta Price'a, ponieważ aktor ten czyni zadość wielu wymogom. Przede wszystkim — bohater filmu niesamowitego nie powinien być brutalem. Myślę, że tak jak u Poe'go — musi on być człowiekiem o dużej kulturze i inteligencji. Ludzie utożsamiają zwykle grozę nie-

wypowiedź) sięgnął po stare opowiadania Edgara Allana Poe („Maska czerwonego moru", „Zagłada domu Usherów", „Studnia i wahadło"), otrzepał je z kurzu, wydobywając z nich urok starych, kostiumowych ramot. Dwaj aktorzy — Vincent Price i Peter Lorre — toczą tam nieustanne pojedynki w licytowaniu się grozą i sadyzmem — czasem zabawne, czasem szmirowate. Corman kręci filmy bardzo szybko, ma już na swym koncie blisko 70 pozycji. Pewien dziennikarz zapytał go czy to prawda, że jeden ze swych filmów nakręcił w czasie weekendu. Przesada — odpowiedział reżyser — kręciłem go w czwartek, piątek i przez pół soboty.

Ostatnio pojawia się nowy typ bohatera „horror-filmu": psychopata. Ściślej — psychopatka, bo chodzi o kobiety. Płeć odgrywa tu ważną rolę: postać psychopatki, bohaterki „z kompleksami i o trudnym dzieciństwie" jest bowiem wyraźnie modelowana na baśniowych wiedźmach i czarownicach.

Jeszcze niedawno, bo przed kilkunastu laty, psychopaci obojga płci byli bohaterami dramatów psychologicznych typu angielskiej „Siódmej zasłony". Dziś jednak ekranowe seanse psychoanalityczne coraz mniej pasjonują widzów. Psychopaci przeprowadzają się więc do „horror-filmów". Sprawują się w nich ponad wszelkie pochwały: mordują i straszą nie gorzej od duchów i wampirów. W jednym tylko filmie, „Kaftanie bezpieczeństwa" z Joan Crawford, bohaterka zabija więcej osób niż Frankensteinowskie monstrum we wszystkich swych filmach razem wziętych! Ponieważ w ślady Joan Crawford wstępują ostatnio inne znakomite aktorki — Bette Davis, Barbara Stanwyck — aż strach pomyśleć, co się jeszcze może wydarzyć w „horror-filmach"!

Lepiej od Frankensteina
Joan Crawford

POEGO?

samowitości z czymś, co jest ponad nimi, z siłą wyższą, niezwykłą wiedzą, inteligencją — z której mogą nawet szydzić, ale której w rzeczywistości boją się.

Price w nadzwyczaj interesujący sposób interpretuje strach. Odtwarza najpierw uczucie przerażenia, jakie przeżywa opuszczone przez rodziców i zagubione w ogromnym i przerażającym świecie samotne dziecko w nocy. Jednocześnie stwarza on pełną intelektualnego poloru postać, której inteligencja nie potrafi przezwyciężyć strachu. Przeciwnie: im lepiej poznaje otaczający ją świat, tym bardziej rośnie w niej lęk przed nieznanym. Price jest ostatnim potomkiem tej wyrafinowanej cywilizacji, którą przerost kultury doprowadził do dekadencji...

Pejzaż u Poego jest całkowicie umowny. Dlatego plenery kręciłem zawsze w atelier; prawdziwy krajobraz wprowadziłby elementy realizmu, który zdecydowanie odrzucam. Wprawdzie w „Studni i wahadle" widać dwukrotnie ocean, ale wprowadziłem go jedynie po to, by ukazać przypływ i odpływ, co daje efekt wręcz hipnotyczny. Wnętrza próbowaliśmy budować w duchu epoki Poe'go, choć wydaje mi się, że zgodność z duchem czasu — to raczej sprawa sposobu opowiadania niż scenograficznych czy kostiumowych detali. Decyduje wierna intencjom pisarza stylizacja całości. A o tę wierność w stosunku do Poe'go chodzi mi przede wszystkim.

MISTRZOWIE GROZY

LON CHANEY

Najsłynniejszy aktor charakterystyczny Hollywoodu w okresie kina niemego, zwany „człowiekiem o tysiącu twarzach". Odtworzył całą galerię niesamowitych postaci, które straszyły z ekranu nie tylko potwornymi maskami, stanowiącymi duże osiągnięcia sztuki charakteryzatorskiej, ale i drobiazgowo przemyślanym stylem gry. Do historii przeszła zwłaszcza jego kreacja w filmie „Upiór w operze" (1925): szaleniec (na zdjęciu), buszujący bezkarnie w podziemiach paryskiej opery, porywa i więzi piękną śpiewaczkę, a potem — mszcząc się na prześladowcach — odcina potężny żyrandol, który spada na wypełnioną ludźmi widownię. Scena, w której upiór zrywa „maskę śmierci", by odsłonić straszliwszą jeszcze od maski twarz — była jednym z kulminacyjnych momentów grozy, powtarzanym później często, na ekranie w różnych wariantach. Chaney grał także wampira w filmie „Londyn po północy" i garbusa Quasimodo w „Dzwoniku z Notre Dame". Jako oszalały doktor z filmu „Monstrum" — był bodaj pierwszym aktorem, który rolę w „horror-filmie" potrafił wziąć w ironiczny cudzysłów i utrzymać ją na pograniczu grozy i groteski.

BELA LUGOSI

Aktor węgierskiego pochodzenia. Pojawił się w Hollywoodzie w latach dwudziestych — i po śmierci Chaneya przejął nie tylko przygotowywaną dlań rolę w filmie „Książę Dracula", ale także tradycje tematów grozy z niemieckich filmów ekspresjonistycznych. Tradycje te Hollywood unowocześnił na swój sposób: Dracula — choć tak samo jak niemiecki „Nosferatu" wysysał krew z młodych kobiet — nie miał już plugawej powierzchowności swego poprzednika: nosił frak, białą muszkę i wielką czarną pelerynę. Lugosi stał się hollywoodzkim Wampirem nr 1 i miał licznych naśladowców w długiej serii filmów o Draculi, które starały się przestrzegać pewnych ustalonych reguł „wampirologii". Np. wapirem mógł być tylko ten, kto uprzednio sam padł ofiarą wampira; unieszkodliwić wampira można tylko przebijając go drewnianym kołkiem, gdy po pracowitej nocy odpoczywa za dnia w trumnie itp. Rezultatem dosłownego traktowania tych krwawych procedur był nie tyle niesamowity film, co niesamowity kicz. Mimo to Dracula miał twardy żywot: z kin trafił do amerykańskiej telewizji.

BORIS KARLOFF

Aktor angielskiego pochodzenia — stał się klasycznym odtwórcą ról w „horror-filmach" dzięki postaci monstrum z „Frankensteina" (1931). Geneza Frankensteina sięga czasów Byrona i Shelleya: żona Shelleya napisała historię o młodym adepcie wiedzy tajemnej, który — usiłując stworzyć sztucznie istotę ludzką — sfabrykował człowieka-monstrum. W filmie czyni to samo niemiecki baron Frankenstein, który przy pomocy piekielnie skomplikowanej aparatury i przy akompaniamencie iście wagnerowskiej burzy ożywia swego homonculusa. Ale mózg, który mu wstawiono, należał do przestępcy i monstrum zaczyna siać wokół śmierć i zniszczenie, aż po dramatycznej obławie ginie w płomieniach. Trylogia: „Frankenstein", „Powrót Frankensteina" i „Narzeczona Frankensteina" (była nią Elsa Lanchester) pociągnęła za sobą trwającą do dziś lawinę filmów, w których frankensteinowskie monstrum nieustannie ginie i zwartych wstaje, a jego sylwetka jest prawdziwym emblematem „horror-filmów", jako gatunku. Po Karloffie — rolę monstrum odziedziczył Lon Chaney junior, ale było to już tylko tandetne powielanie stylowego oryginału.

VINCENT PRICE

Aktor amerykański, przejął berło po Lugosim i Karloffie królując (zresztą niekiedy razem z nimi) w „horror-filmach", gdy autorzy — wyczerpawszy swą inwencję — powrócili do literackiej klasyki w tej dziedzinie. Koniec lat pięćdziesiątych i początek sześćdziesiątych przynosi cały cykl adaptacji nowel słynnego dziewiętnastowiecznego amerykańskiego poety i pisarza — Edgara Allana Poe. Price gra krwiożerczych szaleńców i sadystów z taką pasją, że jego postacie zaczynają nabierać cech makabrycznej groteski, dobrze harmonizującej z kostiumową umownością widowiska. Toteż filmy te coraz częściej zaliczane są do gatunku „komedii grozy" (comedy of terror). Partnerem Price'a w kilku filmach jest Peter Lorre, pamiętny „M — Morderca". Pośpieszna realizacja filmów odbija się jednak na ich poziomie artystycznym — nie mają one ambicji tworzenia poetyckiej atmosfery grozy, które zadecydowały o trwałej wartości klasycznych adaptacji.

Warto przypomnieć, że również polski film powojenny ma w swym dorobku jeden „horror-film": adaptację noweli Poego „Zdradzieckie serce" (1947) reż. Jerzego Zarzyckiego.

NEOREALIŚCI JAKO OLD BOYE

Zapiski krytyczne

Aleksander Jackiewicz

„Sąd Ostateczny" Vittorio De Siki, który obejrzałem z pewnym opóźnieniem, budzi refleksje melancholijne. Przypomina czasy świetności neorealizmu. Prądu, kierunku, inspiracji, która — jak żadna ani przed nią, ani po niej — zapłodniła światową twórczość filmową. Bez niej — w każdym razie w takim kształcie — nie powstałyby ani francuska „nowa fala", ani „szkoła nowojorska", ani „cinéma-vérité" i „cinéma direct", ani realizm Anglików czy realizm filmu japońskiego, ani realistyczny film czechosłowacki. Nawet szkoły kreacjonistyczne, jak „szkoła polska".

Inaczej też — i to prawdopodobnie w sposób zasadniczy — wyglądałby film włoski: Fellini, Antonioni, nie mówiąc już o twórczości nowych realistów: Pasoliniego, Olmiego, Risiego, Damianiego, Rosiego.

Neorealizm zajmował się sprawami publicznymi. Klasy społeczne, społeczeństwo było jego bohaterem. Ale to nieprawda, co piszą dziś zwolennicy realizmu obyczajowego, że tamte filmy były filmami z tezą, traktując to jako zarzut: twórczość Viscontiego czy De Siki jako nadzlewanie życia na z góry wydedukowaną ideę, niby na rożen. Filmy neorealistów odbierało się właśnie w sposób odwrotny: przed nami byli autentyczni ludzie. Każdy dokładnie określony, z imienia i nazwiska, według swego pochodzenia; ludzie w życiu publicznym i życiu wewnętrznym. W życiu wewnętrznym — powtarzam. O nie, oni tylko pozornie przypominali typowość bohaterów Balzaka. Choćby Antonio ze „Złodziei rowerów" i jego synek. Jeżeli Antonia nazwiemy nawet postacią balzakowską, przecież już chłopiec nie wydaje się taki: człowiek potencjalny, magma psychologiczna, reakcja nieoczekiwana. A tak naprawdę, on właśnie jest bohaterem filmu i dopiero jego oczami widzimy Antonia. Jeżeli „Złodzieirowerów" nazywamy utworem społecznym, dzieje się tak chyba przede wszystkim dlatego, że istnieje tu ten stosunek: chłopiec — Antonio, najmniejszy związek międzyludzki, najmniejsza komórka psychologii społecznej, psychologii tout court. Tak samo sprawa idei. Rower, który im skradziono, jest przedmiotem, bez którego Antonio nie może pracować i zarabiać. Na dalszym planie zaczynają się refleksje, ale już nie w filmie. Rower tu jest — najwyżej — skradzioną różdżką, która potrafi wyczarować obficie zastawiony stół. Jak biały koń z „Dzieci ulicy", żywa zabawka małych nędzarzy. Ich sen o szczęśliwym dzieciństwie. Wciąż materialny, wciąż nieabstrakcyjny: zwierzę. Dopiero w „Cudzie w Mediolanie" są tezy. Jednak tylko w rozumieniu brechtowskim. W rozumieniu kreacjonistycznych znaków, bajki, mitu, struktury semantycznej, nie nadziewania życia na polityczny wywód.

Później wszystko się podzieliło: na metaforykę Felliniego, na szkołę spojrzenia i studium zachowań się człowieka — Antonioniego, na naturalizm czy psychologizm naturalistyczny małych realistów, na publicystykę Rosiego itp.

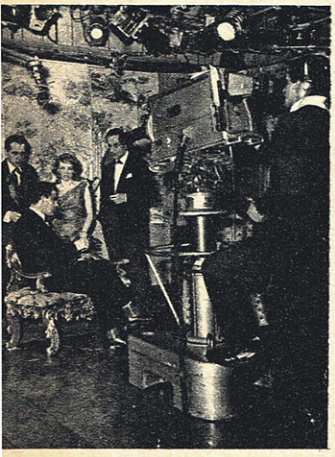
Co się tymczasem dzieje z neorealistami? Podczas gdy następcy czerpią od nich pełnymi garściami, już bez mała przez dwadzieścia lat, oni — zdawałoby się, w pełni sił twórczych — nie tylko nie kontynuują doświadczeń, ale jakby starali się im zaprzeczyć. Rossellini robi filmy salonowe lub nity psychologiczne, Visconti — autor „Ossessione" i „Ziemia drży" — jeden i drugi utwór historyczny, w których tylko bardzo życzliwy widz dostrzeże ślady dawnych odkryć. Po filmie „Rzym, godzina jedenasta" o De Santisie prawie nie słychać.

Od czasu do czasu zaledwie — mistrzowie przypominają sobie heroiczną przeszłość. Wtedy powstaje „Generał della Rovere" Rosselliniego, „Rocco i jego bracia" Viscontiego, „Matka i córka" De Siki. Ale to już nie to. Są epigonami, bardziej epigońscy od uczniów. Najbliższy tradycji neorealistycznej wydaje się jeszcze „Sąd Ostateczny". Ten rozmach, te tłumy, głos Boga z głośnika, ten teatr Brechtowski — jak ktoś pisał — przeniesiony w realny świat.

czytaliśmy

Jerzy Pański — „TELEWIZJA i MUZY". Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa — 1964, str. 176.

Próba odpowiedzi na pytanie: czym jest dziś telewizja? W przedmowie autor pisze: „W toku rozwoju i rozpowszechniania telewizji na świecie rozmaite okoliczności utrudniały jej uzyskanie właściwej rangi artystycznej. Starałem się przedstawić je w takiej kolejności, w jakiej się pojawiały...". Autor omawia więc kolejno pewne przebrzmiałe teorie telewizyjne (TV jako „wizualne uzupełnienie" radia, TV jako kopia spektaklu filmowego), analizuje komercjalizację telewizji zachodnio-europejskiej i amerykańskiej, wreszcie — przedstawia różne teorie „kultury masowej" i jej związek z telewizją. Ostatnie rozdziały książki mają jednak większe ambicje: autor stara się określić tu dokładniej cechy charakterystyczne telewizji, jej możliwości i zadania — i stworzyć jak gdyby zarys własnej „teorii sztuki telewizyjnej".



Teoria sztuki telewizyjnej?

Jest to pierwsza książka tego typu w Polsce, stąd zapewne zasługuje na „taryfę ulgową". Ale nawet wtedy wiele jej fragmentów budzi poważne zastrzeżenia. Zwłaszcza ostatnia część książki, gdzie autor precyzuje kolejno „specyfikę" i możliwości filmu oraz teatru, a następnie wykazuje, że telewizja nie mieści się ani w jednym, ani w drugim; że jest autonomicznym zjawiskiem artystycznym. Autor pojmuje tu film tak, jak pojmowano go przed trzydziestu lub czterdziestu laty.

Theodor Kotulla — „DER FILM. MANIFESTE — GESPRÄCHE — DOKUMENTE" (Film. Manifesty — Rozmowy — dokumenty) Tom II: od roku 1945 do dnia dzisiejszego. R. Piper & Co Verlag, Monachium — 1964, str. 428.

Obszerny zbiór 31 artykułów i wypowiedzi najwybitniejszych współczesnych reżyserów na temat dzisiejszej kinematografii. Wszystkie teksty były już uprzednio publikowane w zagranicznej prasie, wszystkie też są pełne: pojawiają się w identycznej formie, w jakiej były drukowane.

Wybór tekstów znakomity. Znajdujemy tu rozmowy z Rossellinim, Viscontim, Bunuelem, Wellesem, Truffautem; wywiady prowadzą najwybitniejsi krytycy: Bazin, Truffaut, Doniol-Valcroze, Rohmer; jest także wywiad z Wajdą, przeprowadzony przez Stanisława Janickiego (przedruk z jego książki „Polscy twórcy filmowi o sobie"). Ponadto: wspomnienia i rozprawy Zavattiniego, De Siki, Antonioniego, Jutkiewicza. Niektóre teksty są dziś w Polsce nieosiągalne — m. in. artykuł Astruca „La Caméra-stylo" oraz „O pewnej tendencji w filmie francuskim" Truffauta.

Książka stanowi drugą część obszernej, dwutomowej całości; część pierwsza ukazać się ma w terminie późniejszym.

wski

„BITWA NAD WOŁGĄ" — szwedzki dokument montażowy. Realizował Töre Sjöberg:

Mimo skromności zamierzenia, film ten może liczyć na polskiego widza, który rad obejrzy dokumenty „wielkiego przełomu" w innym emocjonalnie oświetleniu.

●

„DZIURA" — ostatni film zmarłego przed paru laty wybitnego francuskiego reżysera Jacquesa Beckera, wyświetlany w DKF-ach:

Raczej „pieśń zaufania dla ludzi" niż „traktat o przestępstwie". Nowoczesna wersja legendy o Judaszu. Wielki temat moralny.

●

„ZAKOCHANI SĄ MIĘDZY NAMI" (POLSKA) — jeden plażowy dzień pary młodych ludzi. Reżyserował Jan Rutkiewicz:

Psychologiczne podteksty nie docierają do widza, a we wszystkich rozwiązaniach czuje się jedynie rozmaite literackie czy felietonowe schematy.

●

„HASŁO: ODWAGA" (WIELKA BRYTANIA) — komedia wojenna reż. Andrew L. Stone:

Rozpoznając nieomylnie starych łgarzy z Artylerii Królewskiej i innych rodzajów

Nasi recenzenci pisali...

broni, jakże mamy nie wysłuchać z życzliwym uśmiechem ich rozbrajających historii.

●

„HRABIA MONTE CHRISTO" (Francja) — kolejna adaptacja słynnej powieści Dumasa-ojca. Reżyserował Claude-Autant Lara:

Gdy się tę powieść pozbawi sensu politycznego, pozostaje melodramatyczna i awanturnicza bzdura. Bardziej barwna, mniej barwna, lecz bez znaczenia. Tak jest z tym filmem.

●

„KRÓLOWA KRYSTYNA" (USA) — wznowienie filmu sprzed 30 lat z Gretą Garbo. Reżyserował Rouben Mamoulian:

Wbrew płyciźnie scenariusza, sojusz reżysera i aktorki stworzył film, który do dzisiaj frapuje urodą i elegancją.

●

„BEATA" — film obyczajowy o młodzieży. Reżyserowała Anna Sokołowska:

Na tle innych filmów dotykających podobnych spraw — „Beata" prezentuje się korzystnie. Autorce udało się uchwycić, na marginesie akcji, sporo autentycznej Warszawy.

●

„DREWNIANY RÓŻANIEC" — adaptacja książki Natalii Rolleczek. Reżyserowali Ewa i Czesław Petelscy:

To, niestety, tylko opis przedwojennego zakonnego sierocińca, fabularyzowany reportaż, który miałby znaczenie historycznego dokumentu, gdyby można go było zrealizować przed trzydziestu laty.

IDZIEMY DO KINA

RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE

Scenariusz (na podstawie powieści **Jana Potockiego** pod tym samym tytułem): **Tadeusz Kwiatkowski**

Reżyseria: **Wojciech J. Has**
Zdjęcia: **Mieczysław Jahoda**

Scenografia: **Jerzy Skarżyński i Tadeusz Myszorek.**

Kostiumy: **Lidia i Jerzy Skarżyńscy**

Muzyka: **Krzysztof Penderecki**

Wykonawcy: Alfons van Worden kapitan gwardii walońskiej — **Zbigniew Cybulski,** Emina — **Iga Cembrzyńska,** Zibelda — **Joanna Jędryka,** pustelnik — **Kazimierz Opaliński,** ojciec van Wordena — **Sławomir Linder,** matka, donia Uracca — **Mirosława Lombardo,** szlachcic hiszpański — **Aleksander Fogiel,** opętany Paszeko — **Franciszek Pieczka,** jego ojciec — **Ludwik Benoit,** Camilla, jego macocha — **Barbara Krafftówna,** Inezilla, jej siostra — **Pola Raksa,** jeździec Św. Inkwizycji — **August Kowalczyk,** Emir Św. Inkwizycji — **Henryk Hunko,** don Pedro Uzeda, kabalista — **Adam Pawlikowski,** donna Rebecca Uzeda, jego siostra — **Beata Tyszkiewicz,** don Pedro Velasquez, matematyk — **Gustaw Holoubek,** don Avadoro, herszt Cyganów — **Leon Niemczyk,** don Lopez Soarez — **Krzysztof Litwin,** jego ojciec kupiec z Kadyksu — **Feliks Chmurkowski,** don Moro, bankier — **Jerzy Przybylski,** donna Inez Moro — **Jadwiga Krawczyk,** don Roque Busqueros, natręt — **Zdzisław Maklakiewicz,** Toledo, kawaler maltański — **Bogumił Kobiela,** Aquillar, kawaler maltański — **Edmund Fetting,** zalotna Frasquetta — **Elżbieta Czyżewska,** jej mąż — **Janusz Kłosiński.**

Produkcja: ZRF KAMERA — 1964.

Stylowa komedia kostiumowa, awanturniczy film „serca i szpady", fantastyczna baśń z duchami, wisielcami, opętanymi i tajemniczymi księżniczkami, racjonalistyczna satyra na ludzką głupotę i zabobony. Adaptacja powieści Jana Potockiego, osiemnastowiecznego poety, uczonego, żołnierza, filozofa, podróżnika i fantasty, jednego z największych umysłów współczesnej Europy. „Rękopis" reżyserował Wojciech Has — twórca „Pętli", „Pożegnań", „Wspólnego pokoju", „Rozstań", „Złota" i „Jak być kochaną". Wkrótce recenzja.

UWAGA! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

TRZY ŻYCZENIA (Tri prani)

Scenariusz: **Vratislav Blazek, Jan Kadar i Elmar Klos**
Reżyseria: **Jan Kadar i Elmar Klos**
Zdjęcia: **Rudolf Stahl**
Muzyka: **Jiri Sternwald**

Wykonawcy: Piotr — **Rade Markovic,** Wiera — **Tatjana Beljakova.** Karol — **Vlastimil Brodsky,** dziadek — **Bohus Zahorsky,** Bożena — **Ruzena Iasenkova,** mama — **Heda Markova,** tatuś — **Otto Motycka,** Petrik — **Borek Palisa,** dyrektor — **Josef Beyvl,** referent — **Lubomir Lipsky,** personalny — **Vaclav Lohnisky,** pan Hurdalek — **Josef Vasalik,** sekretarka — **Jarmila Skorkovska,** głosujący — **Jan Maska i Josef Kobr.**

Reżyseria polskiej wersji językowej: **S. Nowicki.**
Produkcja: Filmowe Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1958.

*

Ta satyryczna komedia o różnych niedomaganiach utrudniających życie, występująca przeciwko oportunizmowi i bezduszności została w roku 1958 poddana ostrej krytyce. Odłożono ją na półki. Po pięciu latach weszła na ekrany.

Dodatek: „Pasożyt" (Parazit). Scenariusz, opracowanie plastyczne i reżyseria: **Vladimir Lehky.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Rysunkowych i Lalkowych w Pradze — 1961. Barwna, szerokokrannowa opowiastka satyryczna.

BARWY WALKI

Scenariusz (na motywach książki **Mieczysława Moczara**): **Wojciech Żukrowski.**

Reżyseria: **Jerzy Passendorfer**

Zdjęcia: **Kazimierz Konrad**

Muzyka: **Adam Walaciński**

Wykonawcy: por. Kolacz, dowódca oddziału AL — **Tadeusz Schmidt,** ppor. Kruk — **Krzysztof Chamiec,** „Elegant" **Wojciech Siemion,** Waluś — **Mieczysław Czechowicz,** „Bicz" — **Marian Łącz,** „Malutki" — **Jerzy Kaczmarek,** lekarz — **Wojciech Rajewski,** Sasza — **Józef Nowak,** delegat Brzoza — **Ryszard Pietruski,** dowódca oddziału AK — **Zdzisław Maklakiewicz,** jego zastępca — **Stanisław Mikulski,** ciotka — **Zofia Małynicz,** Hanka — **Barbara Horawianka.** W pozostałych rolach: **Michał Szewczyk, Janusz Bylczyński, Henryk Hunko, Tadeusz Kosudarski i Wiktor Nanowski.**

Produkcja: ZRF ILUZJON — 1964.

*

Fragment naszej historii: rok 1944, kiedy zwycięska ofensywa radziecka poczęła wyzwalać ziemie polskie. Film opowiada o jednym z oddziałów Armii Ludowej z rejonu Gór Świętokrzyskich. Wkrótce recenzja.

Dodatek: „Pierwszy dyżur". Scenariusz i realizacja: **Tadeusz Worontkiewicz.** Zdjęcia: **Witold Sobociński.** W roli pielęgniarki: **W. Wojciechowska.** Produkcja: Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego „Czołówka" — 1964. Dokument o pierwszym dniu pracy młodej pielęgniarki.

CZTERY DNI NEAPOLU

(Quatro giornate di Napoli)

Scenariusz: **Carlo Bernari, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa i Nanni Loy**
Reżyseria: **Nanni Loy**
Zdjęcia: **Marcello Gatti**
Muzyka: **Carlo Rustichelli**

Wykonawcy: anonimowi mieszkańcy Neapolu oraz w epizodach: **Lea Massari, Georges Wilson, Jean Sorel, Frank Wolff, Charles Belmont, Franco Balducci.**

Produkcja: Goffredo Lombardo — Titanus — Metro-Goldwyn-Mayer (Włochy) — 1962.

*

Relacja o czterech dniach powstania przeciw Niemcom w Neapolu, o walkach nieuzbrojonego tłumu ze świetnie wyposażoną armią w ostatnich dniach września 1943 roku. Film otrzymał nagrodę FIPRESCI na festiwalu w Moskwie w 1963 roku.

UWAGA! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	J. Eljasiak	S. Grzeleski	S. Janicki	Z. Kałużyński	T. Kowalski	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Ręce nad miastem	4	5	5	5	5	6	6	5	6
M-Morderca	6	4	5		5	5	5	5	5
Mały światek Sammy Lee	4	5			4	5		4	5
Bokser i śmierć	5	4	4	4					
Ewa A-5116	5	4		3		4			4
Tak blisko nieba	2						4	5	5
Beata	4	3	3	4	3	4		3	4
Dwie noce jednego dnia	3	4					3	3	
Pechowy Sylwester	3	3							4
Hasło — Odwaga	4	3	3			3		3	3
Skrawek ziemi ojczystej	3							3	
Zakochani są między nami		1	1	2	2				1

Rozwiązanie: 1. Grzeleski 2. Kowalski 3. Eljasiak 4. Kałużyński 5. Bukowiecki 6. Michałek 7. Pitera 8. Janicki 9. Płażewski

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Stanisław Janicki, Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Tadeusz Kowalski (redaktor graficzny), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera. **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21/23. Telefony: redaktor naczelny — 268585. Centrala — 265251 i 267251. Sekretarz redakcji — w. 472, dział krajowy — w. 396, dział zagraniczny — w. 472, dział graficzny — w. 274.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm (ZSRR), Studio Filmowe Gottvaldov, Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), Rank Organisation (Anglia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), „Films in Review", Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Lux Vides, Titanus (Włochy), archiwum.

FILM

TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe **ADMINISTRACJA:** ul. Krakowskie Przedmieście 21/23, tel. 260289. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 45,50; półrocznie — 91.—; rocznie — 182.— zł. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto Nr 1-6-100024. Egzemplarze zdezaktualizowane można zamawiać w Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Druk. Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa". Warszawa, Marszałkowska 3/5. Nakład 130 000. Numer oddano do druku 8.II.1965 r. Zam. 146. E-16.

„Komedia grozy"

„Zamek, w którym straszy"

Na stronie 12–13 piszemy o „horror-filmach", czyli filmach grozy. A oto kilka zdjęć z najnowszych filmów tego gatunku: „The Haunted Palace" (Zamek, w którym straszy) i „The Comedy of the Terror" (Komedia grozy) — słynnego dziś reżysera „horror-filmów" Rogera Cormana. W obu filmach występuje plejada znakomitych aktorów: Vincente Price, Peter Lorre, Basil Rathbone i Lon Chaney junior.

ŚLADAMI „HORROR-FILMÓW"

„Zamek, w którym straszy"